
محجوب موسى
نصوص
اغاني
مصريه
مكتبة مدبولي

كتب غير مسبوقة

الكتاب الأول

فن
كتابة الأغنية

محجوب موسى

الإهداء

إلى الأغنية المصرية

لعلها تنهض من كبوتها

محجوب

هذا الكتاب .. لماذا؟

لماذا ؟ .. اهذا سؤال يسأل؟

أنرى غريقا يهوى إلى القاع، ويلعب به الموج، لعب القط بالفأر.. ثم نتفرج عليه؟

هل من الرجولة تلذذنا بهذه الفرجة؟

أو ليس من أوجب واجباتها الإسراع إلى غوثه؟

لقد جاء هذا الكتاب محاولا غياث غريق اسمه (الأغنية المصرية).

فقد تكالبت عليها أمواج وأمواج من الغثاثة والتفاهة والركاكة والنبوعن مقتضيات الفن، والتجانف عن قواعد الوزن، والدوران فى فلك مفردات مهترئة وتعبيرات مكرورة.. فلولا ستار اللحن والأداء لانكشفت سوءتها.

إذن .. أغنيتنا المصرية فى محنة الغرق فكيف لانبادر بإنقاذها؟

كيف لا نلقى لها بطوق نجاة؟

فلعل كتابنا هذا يكون هذا الطوق وقد آثرنا أن نلبس ثياب (السمير) لا (المعلم) فى كثير من عرضنا لموضوعات كتابنا هذا، لنخفف من ثقل (الأكاديمية) المتحزلقة ، ومن وطأة الدراسة البحتة فنحدث الملتقى حديث صديق لصديق، ومسامر لمسامر. وقد (ننكت) معه، ونداعبه بكلمات دارجة خلل السياق الفصيح (لنفتح نفسه) للمواصلة ، فتصله المعلومات موشاة بالطرافة، مغلفة بالملح والأفاكيه، فحسبنا جهامة وتكفينا غموم الحياة.

كذلك لم نشأ تقسيم كتابنا إلى ما درج عليه المؤلفون من تقسيمات بل

اكتفينا بالعناوين مع مراعاة التدرج الموضوعى وقد عرضنا لعلوم مهمة لمؤلفى الأغانى كالفصاحة والعروض والحروف ومخارجها والمفردات العامية وبعض تراكيبها، عرضا معقولا، لم نعرضه عرضا شموليا، لأن الهدف ليس (تدريس) هذه العلوم وانما بيان تعاونها فى إخراج نص غنائى جيد.. فاكتفينا بالعرض المقبول كدافع للمؤلف الغنائى إلى الإلمام الشمولى بهذه العلوم بالتماسها من مظانها إذا أراد التوسع أو الاكتفاء بما قدمناه ، إذا حال بينه حائل وبين التوسع الشمولى.

وعرضنا بعضا من نصوصنا كنماذج توخينا فيها ما ننادي به من انتهاج نهج يقيل أغنيتنا المصرية من عثرتها،،،

كذلك قدمنا نماذج للغير مما ننذ لحنا وأداء منها ما هو جيد للاحتذاء مع بيان كاف لمواطن الجودة، ومنها ما هو ردىء للاجتناب، مع الإشارة إلى أسباب رداءته.

فنرجو أن يكون ما قدمناه بين دفتى هذا الكتاب - غير المسبوق - طوق نجاة بحق والله الموفق.

محجوب موسى

مقدمة

(نسمع) أغنية تدمى أكفنا تصفيقا وحناجرنا هتافا واستحسانا، ثم (نقرأ) كلماتها،فنندهش ونسأل بغضب كيف صفقنا وهتفنا لهذا الهراء ونفيق من دهشتنا على حقيقة مؤكدة، هى هيمنة اللحن والأداء، فما كنا نطرب إلا لصوت جميل عبر لحن أخاذ، وحسبنا أن نسمع صراخ المتابعين لقارىء ذى أداء ممتع يتلو آيات العذاب، فمن سكرهم بعذوبة الصوت، يلحفون فى طلب الإعادة ناسين أو مخدرين بهذه العذوبة أن يستعيذوا.

هذا دليل ، ودليل آكد هو استمتاعنا بأغان بلغات لا نفهم منها حرفا، ودليل حاسم هو ذوباننا فى (همهمات ودندنات) صوت جميل، ولي تجربة عملية قمت بها فقد (حشرت) بيتا من الشعر لا معنى له على الإطلاق فى ثنايا قصيدة لى وتعمدت إلقاءه والوقوف على نهايته بإتقان، فإذا تصفيق يصم الآذان، نخلص من كل هذا بهذه المقولة.

(لا عبرة إطلاقا بجودة الكلام ولا بدقة نظمه، فيكفى الأداء الممتاز على جناحى لحن أصيل)

ويالها من مقولة ظالمة، جنت، ومازالت تجنى على جل أغانينا- إن لم يكن كلها- وكانت- ولما تزل- السبب الجوهرى فى هبوطها فلماذا يكد المؤلف ذهنه، ولماذا يرهق نفسه انتقاء وتخيرا، ولماذا يذبل عينيه قراءة، وهو واثق كل الثقة بستار كثيف يوارى سوءة كلماته؟

فسداة من صوت أسر، ولحمة من لحن بارع، واستحسان من جمهور مخدر ينسج هذا الستار (الستّار).

الوزن ؟ الصورة؟ الوحدة الموضوعية؟ الوحدة العضوية؟

ال ... ال ... ال ...

كل هذا وأكثر لامجال له عند صاحبنا الواثق الضامن الواضع فى بطنه «حقل» بطيخ صيفى

فالجمهور يصفق و« الشرائط» يتخاطفها المتخاطفون و«الألبوم» تلو «الألبوم» و«الأشيا معدن» أما ثالثة الأثافى، ونائبة النوائب وكارثة الكوارث وووو...

ففى ما أسميه «التجهيز والتركيب» ولنستمع إلى بطلى التجهيز والتركيب يدخل المؤلف على المحلن الذى يسمعه اللحن «الجاهز»

- ما رأيك؟

-معجز... معجز يا أستاذ

- إذن فعليك «بتركيب» كلام له

- غدا .. لا لا بعد ساعة...

وقبل أن تنقضى الساعة يتم التلفيق ... أقصد «التركيب»هكذا لا إلهام ولا معايشة ولا حتى «صنعة» مقنعة وكيف يعنّى نفسه تجويدا وامتلاكا لأدواته من هو «مكتسح» الميدان وآكل «للجو»؟؟؟

بدهي ستكون الأغنية «المركبة» بعيدة البعد كله عن:

١- المنطق القائل بسبق التأليف على اللحن والأداء، وهو منطق لا يقول بهذا بالنسبة للأغنية فحسب، بل يسحب هذا القول على الكتابة الأدبية والفنية عموما

فالمسرحية والتمثيلية والفيلم والأوبريت وما إلى ذلك تقوم على الكلمة أولا

٢- سلامة الوزن فلا يمكن أبدا يجيء نص موزون عن طريق «التركيب».. لماذا؟ لأن اللحن يقوم على «مقام» موسيقى وسبقه على التأليف يرغم المؤلف على مسايرة النغم وشتان بين المقامات و«أبحر» الشعر

٣- الصدق فهو نتيجة لمكابدة تجربة إنسانية، وأين هى وقد تم «التركيب» فى أقل من ساعة؟

٤- الابتكار ورسم الصورة المتقنة، كيف يتأتى دون تأمل وإعمال فكر ومعايشة؟ ومن هنا يرغم مؤلفنا الهمام على «لطع» الكلمات المستهلكة والتعبيرات الجاهزة.

٥- البناء المتلاحم أني يستقيم فى هذا الجو «الكلفتى» .. لا اقصد «اللص» ولكن أقصد «الكلفتة»

٦- القاعدة التى تحمى وتمنع من العشوائية والانسياح.. ووو... أرأيتم جناية كهذه؟ ومن أين يأتى الازدهار لأغانينا؟ ما الحل إذن؟

الحل الذى أراه هو «التجريد»! وأعنى به تجريد النص من اللحن والأداء، وإدخاله ميدان الأدب البحت كنص قح مكتف بذاته وهنا يمكن الحكم له أو عليه دون الوقوع تحت طغيان اللحن وسطوة الأداء.، فإذا نجح كنص مجرد دفع به إلى ملحن صناع ومؤد بارع وبذلك تكتمل عناصر الأغنية:

١- التأليف

٢- التلحين

٣- الأداء

ويمكن أضافة «التوزيع الموسيقى»

- إن وجد - كعنصر رابع. وبغير هذا «التجريد» فلا أمل ولكن..

من من الذين تعودوا على «التركيب»، أو من الذين يدورون فى فلك مفردات مهترئة، أو من الذين يعتمدون على نفوذهم وسلطتهم و«شلتهم» من من هؤلاء يجرؤ على كشف سوءته؟

كيف ينزع عن كلماته الشوهاء ثوبا من اللحن والأداء يوارى عيوبها؟

وها هى طبعات تملأ الأسواق لأغان قد نفذت بالفعل، تغشى النفوس بعوارها ولكن مؤلفيها لا يلقون إلى ذلك بالا فقد «نفذ السهم» وأجيزت الأغانى ولحنت وغناها عندليب وبلبل وكوكب وو.. فليضرب الناقد والمعترض والباكى على حال الأغنية المصرية رأسه فى ألف حائط.

ما العمل إذن؟

الإصرار علي «التجريد« بلا توان وتراخ، على الرغم من صعوبة هذا المطلب فإن فريقا من المؤلفين خصوصا من الجيل الشاب سيستجيب، إن لم يكن حبا فى رفع الأغنية المصرية من كبوتها، فإظهاراً «للعضلات» أو إثباتا للمقدرة، ففى الشباب نزوع للتصدى ، ومؤلفونا الشباب يقدم الكثير منهم نصوصا جيدة.. مما ينحى الخوف من «الافتضاح» عند «التجريد» وأنا أتوقع من بعضهم- إلم يكن من كلهم - أن يصرخ قائلا:

هائنذا أقدم نصوصى عارية من أى تأثير.

وقد يقاطعنى مقاطع:

يا أستاذ.. العبرة بوجد المتلقى وفنائه لحظة الاستمتاع باللحن الجميل

والصوت الرخيم.. أما الكلام فآخر شيء يسترعى المأخوذ بعذوبة النبرات وسحر النغمات.. فنحن نطرب حتى للصوت غير البشرى كالبلابل والعنادل والعصافير وحنين الإبل بل ولأصوات بعض الآلات غير الموسيقية كصوت باخرة أو قطار يذكرك بحبيب غائب ولهذا المقاطع أقول:

صدقت فيما قلت إلاّ فى جعل الكلام آخر ما يعتد به فهو «الأول» منطقا، وهو الأساس الذى يقوم عليه اللحن والأداء ولو قلت: ولماذا لا تطالب «بتحديد» المسرحية والرواية والتمثيلية مرئية ومسموعة والفيلم من الكلام ليصبح الأمر إشارات وإيماءات وغمغمات وهمهمات باغمة؟ لقلنا:

لا تقل إن الكلام هنا هو «الصلب» لقيام هذه الفنون على «الحوار» فالكلام فى الأغنية «أصلب» وأوقع .. لماذا

١- حجم الأغنية أقل كثيرا من هذه الفنون مما يجعل كلماتها أدعى إلى الحفظ

٢- ترداد اللحن يؤدى إلى معايشة الكلمات وتذوقها، إذا كانت الكلمات منتقاة والتصوير متقنا

٣- تجارب المتلقى العاطفية والإنسانية عموما، لا تجد كالأغنية معبرا عنها فلو وجد المتلقى نصوصا غير «مركبة» ولا مكرورة مملة تأتيه عبر صوت معبر ومصور لشرب كلماتها شربا فالمتلقى لا يجد إلا غثاثة وركاكة فى الكلام... فيغادره إلى سحر اللحن وعذوبة الأداء.

على كل حال نحن مصرون عاملون بجد على الدعوة إلى «تجريد الأغانى» وسنسلك إلى ذلك سبلا منها:

١- تشريح النصوص دون تهيب من سلطان ملحن أو نفوذ مؤد فليكن النص

المغني لأستاذ الأساتيذ فى فن الغناء، ونجم النجوم فى سماء التلحين ولنحمل كراهية المستمعين المدلهين بعندليبهم وكوكبهم، فكيف بعد أن (ترستق) اللحن والأداء فى الأدمغة، وكيف وقد سارت به الركبان وتناقلته «الشرائط» وإذاعات العالم كيف يخرج علينا «ناعق» بتصديه لتشريح ما انعقدت عليه القلوب؟.
لهؤلاد أقول:

أنا ما مسست بلابلكم وعنادلكم وكواكبكم ولم أتعرض لكبار ملحينكم وموزعيكم، فليس هذا من اختصاصى فما لي فى الغناء والتلحين والتوزيع ناقة ولا بعرور، وأنا أطرب لهم أكثر من طربكم ولكنه طرب مشوب بحسرة لا يحسها إلأ النفر القليل، من الذين يقدرون على الإفاقة من غيبوبة اللحن والأداء فتقع أعينهم على ما يغشى ويقذى من كلمات ملفقة «مركبة» لا ذوق فيها ولا فن ولا وزن ولا إبداع ولو لا ثلة من مؤلفينا الكبار، وقليل من شباب مؤلفينا الذين يحاولون أن يبتكروا ويجددوا لما استطاعت الأغنية المصرية أن تواصل سيرها الوئيد، حتى هؤلاء لا يقدمون إلأ «فلتات» وقلما نجد منهم من يكون إبداعه الجيد «ظاهرة» متطردة ولهذا أسباب منها: ١- إمتلاء المؤلف المشهور بذاته مما يغطى على تفكيره فى التطور والابتكار... فلماذا يتعب نفسه واسمه قبلة الأسماع ووسائل الإعلام تخلع عليه «النجومية والفروسية»؟

٢- التكالب على المال الذي يتدفق دون تعب.. فلماذا يتعب نفسه من يواتيه رزقة سهلا ميسورا؟

٣- إنعدام الحس التنافسى عند الكبار فهم يرون الجيل الجديد يجود ويبتكر فلا يدفعهم هذا إلى محاولة الإبداع الحق.. لعلة قاتلة لم تصب إلأ شعوب العالم الثالث خصوصا مصر ألا وهى «أبدية التألق» فيكفى أن يلمع فنان مرة...

ليضمن العيش على حساب هذا اللمعان إلى موته، وقد يظل إلى ما بعد الموت «لامعا» وهذا سر إنهزامنا فى كل الميادين لا فى ميدان الفن فحسب فتقديس الأفراد المرموقين عبادة ورثناها عن الفراعنة وهل كان فرعون يصرخ بـ «أنا ربكم الأعلى» وبـ «ما علمت لكم من آله غيرى» إلا فى مصر؟ هذه العلة أعنى «أبدية التألق»...............

ولو انطفأ «المتألق الأبدى» ألف مرة، تجعل «كبار» مؤلفينا لا يعبأون بابتكارات وتجديدات «الصغار» ولماذا والتألق «عرض مستمر» حتى بعد الموت؟

٤- عدم التوقف لدن التأكد من الخواء بل يظل «الخاوى» يواصل ويقطع الطريق على الموهوبين، وهو يجد من تاريخه القديم، ومن أصحابه ذوى النفوذ الفنى معواناً له المواصلة.

وأضرب مثلا برائد من رواد الأغنية المصرية، بل من أوائل مخرجيها من سفاسفها وسطحيتها وغثاثتها أوائل هذا القرن والذى تغنت بأغانيه أسطورة الغناء، هذا الرائد ما كان له أن يقدم لهذه الأسطورة اخر ما شدت به من كلماته التى أعدها «معجما» للمستهلك من الكلام، والساذج من التعبير، والفقر المدقع فى التصوير ووو فكان ختامه... «بلاش» فالفنـــان العظيم هو الذى يعرف متى يواصل ، ومى يتوقف كالبطل الواعى الذى يعـتزل وهو فى قمة تألقه... ولكن ماذا نقول و«التألق الأبدى» يخـرج لى لســانه؟

٥- الارتزاق على حساب الفن وعدم القناعة والشبع، فترى «المؤلف» المتخم، يطارد (الموهوب» المعدم. هذا الروح الجشعة لايمكن أن تقنعنا بالحديث عن الحب والخير والجمال

٦- «النمطية) خصوصا فى العاطفيات فدائما الحب «ملطمة» من «ماركة» الأسى، الهجر، الحرمان، سهر الليالى، انسكاب الدمع، العذاب، الويل ، الاستجداء، والاستجداء العاطفى يذكرنى بالمندوب السامى البريطانى أيام الاحتلال، حين كان يستمع إلى مغن يقول:

(يامين يجيب لى حبيبى وياخذ من عيونى عين)، فلما «ترجم» له هذا القول قال ساخرا:

هكذا المصرى كسول حتى فى الحب لايكلف نفسه عناء المغامرة لإحضار حبيبه، وهو يفقد عينا ولا يتحرك ويكلف غيره ليحضره له... فماذا يصنع لو «لطش» هذا الغير حبيبه؟ ولنكتف بهذه الأسباب، وقبل أن نغادرها لموضوع آخر، نحذر شباب مؤلفينا من داء الغرور القاتل ومن وضع المال نصب العين، ومن التكاسل اعتمادا على «أبدية التألق» فنحن نعرف نفرامنهم ينتفخون كبرا، ومنهم من تلقوا على يدنا فنون الصياغة وعلم العروض، ونعرف نقاط ضعفهم فنرجو أن يفيقوا من حذر الغرور وإلا....

أجل سنواصل نقدنا وتشريحنا أيها المعترضون على الرغم من غيظكم فتعريتنا لشوامخكم الجوف تعرية لأذواقكم الفاسدة، التى جعلتكم تعايشون الأغانى معايشة لا أساس له، فوكدكم الصوت واللحن ولا وجود للكلم عندكم، فمعظمة لا وجود لها فعلا، وقليله جيد مشوب، ولو لاقصائد الشعراء المجيدين، التى لا تعد للغناء، وإنما نشرت فى دواوين، فأعجب بها مطربون ذواقون وملحنون مرهفون فإذا بنا نسبح فى جواء «الجندول، كليوباترا، الكرنك، النهر الخالد، ونحلق فى رحاب ولد الهدي، نهج البردة، النيل» وعشرات القصائد الممتازة لو لا هذه الأقمار لعشنا فى ظلام غنائى دامس والسر فى خلود هذه

الاعمال المتكاملة يرجع إلى :

١- الشاعر يكتب لنفسه وللناس غير منتظر أجرا

٢- اللغة العربية شعر حتى فى نثرها، وعى يد الشاعر الصناع ذى الموهبة الحقة، تعبر باقتدار عن مشاعر وأحاسيس صاحبها وتجد صداها لدى المتلقى، وهي غنية بتصويرها وجرس كلماتها الموحى والمصور للمعنى.

٣- ذوق المؤدى والملحن ، وقدرتهما على الانتقاء، وتفانى كل منهما فى عمله

٤- لامجال هنا «للتجهيز والتركيب» فقد يكون الشاعر منقطع الصلة بالملحن والمؤدى إلاّ عن طريق ديوانه، أو قد يكون قد مات من زمن بعيد.

٥- لا شللية ولا وساطة، حى لو كان الملحن أو المؤدى صديقين للشاعر فالشاعر يختلف عن المؤلف بأنه غير «محترف» وانما هو يكتب لأن الكتابة عنده ضرورة ملحة لا معبر للمال والشهرة.

٦- دور المتلقى المثقف فى ترحيبه بهذه الأعمال الراقية، مما يؤدى إلى انعكاس هذا الترحيب علي أنصاف المثقفين بل وعلى العوام.

٧- خلود هذه الأعمال الراقية نابع أولا من رقى «الكلام» الذى جاء مستهدفا «الفن للفن» لا «للكرش» هل أزيدكم أيها المقاطعون المعترضون؟

والله ما نهدف إلاّ إلى رقى ذوقكم فدعونا نحطم أصناما ما يكون لها إلاّ أن تحطم.. ولا نعنى بها أشخاصا بقدر ما نعنى «نصوصا» لافضل إلاّ لملحنيها ومطربيها فى بقائها.. دعونا فلن نمس معبوديكم من الصادحين، فتشريحنا وإن يكن لنصوص ميتة يوم ميلادها، إلاّ أن الطبيب «الشرعى» لا يشرح- بداهة-

إلاّ الموتى والقتلى وضحايا الأمراض الفتاكة، لا من أجل هؤلاء.. ولكن من أجل الأحياء

ونحن نعتقد أنكم منهم... نعنى الأحياء ...

لايظنّن ظان أن «نوبة» حماس وقتي قد انتابتنا... لا... فالحماس موجود بحمده تعالى ومستمر وخطوتنا الأولى فى دربه الممتد هى «هذا الكتاب» الذى بين يديك أيها الظان- وبعض الظن إثم- وهو كتاب لم تعهده المكتبه العربية من قبل، وسل نفسك هل اهتم أحد بتأليف الأغنية من النقاد والدراسين، بل ومن المؤلفين أنفسهم من حيث «قواعدها شاملة» ونعنى أوزانها وانتقاء كلماتها وطرائق التعبير والتصوير ونقدها وو...؟

وكأن الأغنية «تأليفا» لا وجود لها فكل الاهتمام، وكل الإقبال، وكل الدعاية والإعلان ووو.. ينصب على اللحن والأداء بل قد يتوارى اللحن كثيرا ليهيمن الأداء على الرغم من دورانه فى فلك اللحن، والملحن يلى المؤلف فى الطمر فكلاهما مطمور فى ليل النسيان، وتألق البعض تأليفا أو تلحينا لايشكل «ظاهرة» فكم من مؤلفين مبدعين وكم من ملحنين عباقرة لا تعرف حتى أسماؤهم ومنهم من انكمش وتوارى باختياره لانضويا، بل يأسا وأضرب مثلا بملحن من الطراز الأول انتهي لمجرد «عواد» فى فرقة موسيقية تتصدرها مطربة عملاقة تغني من ألحانه قليلا ومن إلحان تلاميذ تلاميذه كثيرا وهو منحن على عوده الذى لايشكل خطرا بجوار الآلات الحديثة الجاذبة إذن فالمطرب والمطربة هما «الكل فى الكل» كما يقولون ألسنا نقول: ما أجمل أغنية المطرب فلان أو المطربة فلانة..؟ فننسب لهما وحدهما ملكية الأغنية فلا مؤلف ولا ملحن، أبعد ذلك أيها الظان القاسى تصفنا بالوقوع فى براثن «نوبة حماس مؤقت» لا بل هو حماس عملي تراه ماثلا بين يديك كتابا غير مسبوق يعتصر مؤلفه لا عقله وقلبه

بل كيانه كله، ليسهم بجد فى إنقاذ الأغنية المصرية من ترديها فى هادية الضحالة والإسفاف، ولا نعنى هذا الهراء الزاعق فينا صبح مساء، عبر شرائط الكاسيت فهذا الهراء أتفه وأهون من أن نعرض له بكلمة فهو زبد يذهب جفاء.. ولا أدل على ذلك من أغنية تسمى باسم من أسماء «الشرط» عادت على منتجيها بالملايين... ولكن أين هى بعد هذه «الخرقعة»؟ فهى مجرد فقاعة سرعان ما انفثأت، لايعنينا هذا الانحطاط فهو حامل لعناصر فنائه، ولكن يهمنا أمر الأغنية المصرية الجادة أو التى تحاول أن تكون جادة ولكنها تتعثر للأسباب التى قدمناها.. ويعنينا كذلك مؤلفونا الشباب فمنهم موهوبون ولكنهم فى حاجة ماسة لمن يأخذ بأيديهم بحب وأمانة وصدق، وحمداً لله تعالى فقد قمنا- ومازلنا- وبدون أجر، وعلى مدى يزيد على ربع قرن بتدريس العروض وجماليات المنظومات جميعا فصيحها وعاميها بقصور ثقافة الإسكدرية، ولطلبة الآداب قسم اللغة العربية تطوعا.

فحين نثور من أجل الأغنية المصرية فثورتنا ليست بنتا «لنوبة حماس مؤقت» ولم أشأ أن أعرض لأبواب الكتاب ولا لفصوله فى هذه المقدمة، حتى أخلّى بينكم وبينه تعايشونه ويعايشكم ويعطيكم ويأخذ منكم هكذا بشوق وبفرحة اكتشاف الجديد تلو الجديد وحسبنا هذا الاسهاب الناجم من «حماس» هو نبض ودم وليس «نوبة عابرة» والله ولى التوفيق

محجوب

لغة هو الجمع ، تقول:

ألفت بين كذا وكذا ، أى جمعت بينهما والمؤلف فى حقيقة الأمر «جامع» بين أفكار كسائر الناس، ولكنه يمتاز عنهم بـ«الجمع الفنى» .. ولنوضح:

يقول قائل عن رجل كريم:

إيده فرطة... وهذا تعبير له نصيب من الفن، فهو «كناية» عن بسط الكف ولكن «المؤلف» يقول عن هذا الكريم:

تعود بسط الكف حتى لو انه

ثناها لأمر لم تطعه أنامله

فهنا تأليف أى جمع أفكار تصور كف الكريم كائنا حياله إرادة الطاعة والعصيان، وقد يقول قائل ذات الكلام هكذا:

تعود بسط كفه، فلو ثناها لأمر لم تطعة أنامله، الكلام عين الكلام... ولكن أين«الجمع الفنى»؟ حيث التناول البلاغى عبر نسق موسيقى مؤثر، والتأثير ينبع من وضع الكلمات وضعا خاصا، بعد شحنها بمعان مناغمة لقوالبها، بحيث لايمكننا رفع كلمة من موضعها، أو استبدالها فمثلا:

تتدفق فى القرى من أى عهد؟

وتغدق فى المدائن بأى كف؟

هذا (قول) لايؤثر فينا... ولكن:

من أي عهد في القرى تتدفق؟ وبأي كف في المدائن تغدق؟

سبحان الله.. الكلام هو هو .. فلماذا يؤثر فينا الآن؟

يؤثر لأنه قد جمع (جمعا فنيا) فقد رصفت كلماته رصفا نغميا خاصا، نلاحظه فى هذا التقسيم أو التقطيع المتناسق

مـن أى عـهـــــد فـــى الـــقـــرى تـــتـــدفـــق

وبـأى كـفـــــ فـــى المـــدا ئـــن تـــغـــدق

أو هكذا عروضيا حرفا حرفا:

م ن أى ى ع هـــ، د ن ف ل ق ر ى، ت ت د ف ف ق و؟

و ب أ ى ى ك ف، ف ن ف ل م د ا، ء ن ت غ د ق و؟

فالكلام هنا مقسم بالتساوى (اثنان وأربعون حرفا)، من خلال ستة مقاطع يضم كل منها سبعة أحرف. هذه النسقية هى التى تحدث فينا أثرا، بما تحمله من شحنة نغمية متساوقة متناسقة، وبدهى فلن يؤثر هذا النسق، بمجرد تناسقه النغمى، وإلاّ لأغني عنه التكوين الموسيقى البحت، نعنى أن هنا «كلاما» فنيا ذا «معنى» وله «مدلول» وقد كان يحمل معناه ومدلوله وهو«نثر»:

تـــتـــدفـــق فـــى الـــقـــرى مـــن أى عـــهـــد؟

وتـــغـــدق فـــى المـــدائـــن بـــأى كـــف؟

لكن شتان ما بين نسق ونسق. ندرك من هذا أن «التأليف الفنى» حين يجمع الأفكار، فهو لا يجمعها جمعا مجردا، ولكنه يجسدها، وهذا النهج من

معطيات «الفن والأدب» عموما... ولكن المنظوم يزيد درجة هى التوافق النغمى الناجم من المتواليات الحرسكونية المنتظمة، فاللغة فى مجملها متواليات حرسوكنية، نثرا ونظما، بيد أن التوالى الحرسكوى فى المنشور يجــىء عشــوائيا، فلا تتتالى الحركات والسكنات بانتظام، كتتاليها فى المنظوم ولنوضح أكثر:

اللغة = أصوات دالة عبر حروف متحركة وساكنة

الكتابة= تسجيل للغة، وليست لغة لأن الإنسان تكلم قبل أن يكتب، الحركات مطلقا يرمز لها بهذه الشرطة/ المائلة، السواكن عموما يرمز لها بهذه الدائرة ٥

فمثلا:

من، عن ، لم فى، ما =/٥ لكل منها فإذا عدنا للنسق المنشور الذى أوردناه لنعيده كما ينطق فنثبت المنطوق- ولو لم يرسم خطا ونسقط غير المنطوق ولو رسم ، هكذا:

ت ت د ف ف ق ف ل ق ر ى م ن أ ى ى ع هــــ د و ت غ د ق
ف ل م د ا ء ن ب أ ى ك ف

وإذا وضعنا رمزى الحركة والسكون / ٥ مقابل كل حرف هكذا:

///٥///٥//٥/٥/٥//٥٥

//٥///٥//٥////٥//٥

وإذا عدنا لذات القول لنثبته بهذه الطريقة ولكن منظوما هكذا:

٧ م ن أ ى ى ع هـ = /٥/٥//٥

٧ د ن ف ل ق ر ي = /٥/٥//٥

٧ ت ت د ف ف ق و = ///٥//٥

٧ و ب أ ى ى ك ف = ///٥//٥

٧ ف ن ف ل م د ا = /٥/٥//٥

٧ ء ن ت غ د ق و = ///٥//٥

لرأينا الآتى:

عـــدد الحـــــروف نثرا سبعة وثلاثون

عدد الحروف نظما اثنـــان وأربعـــون

عجبا فالحروف هى هى فما سر النقص النثرى؟

١ فى النثر لا نشبع الحرف الأخير ولكن نقف عليه ساكنا «سكون الوقف»

والإشباع هو تولد حرف من حركة

- فتتولد من الفتحة ألف ممدودة ففى النثر نقول:

لقد بلغ الشباب

وفى النظم نقول:

هما الواهى الذى ثكل الشبابا

فالفتح هنا قد تحول ألفا ممدودة

- وتتولد من الضمة واو ممدودة

ففى النثر نقول : بأى كف تغدق وفى النظم نقول : وبأى كف فى المدائن تغدقو فالضم هنا قد تحول واوا ممدودة

- وتتولد من الكسرة ياء ممدودة ففى النثر نقول:

أنا ذاهب إلى المنزل، وفى النظم نقول قفا بنك من ذكرى حبيب ومنزلى

فالكسر هنا قد تحول ياء ممدودة، إذن فقد سقط حرفان من مثالنا المنثور نتيجة لعدم الإشباع، وسقط حرفان نتيجة لتسكين حرفين للوقف مما منع تنوينهما والتنوين نون ساكنة، وسقط حرف نتيجة لعدم التشديد، والحرف المشدد يحسب بحرفين

إذن فهذا النقص الناتج من إسقاط أحرف لأنها لم تنطق قد أخل بالتوالى المنتظم للحرسكونيات، بينما تم التوالى منتظما فى النسق النظمى ولن ندلك، فيكفى أن تلقوا نظرة على رمزى الحركة والسكون فى كل من النسقين «المنثور والمنظوم» لتدركوا هذه الحقيقة.

أذن

فالتأليف هو تجميع فنى عبر نسق حرسكونى عشوائى نثرا ومنتظم نظما، ولا نعنى مجرد التوالى وإلا ففى الإمكان نظم كلام لا معنى له، وإنما نتكىء على التوالي الحرسكونى المنتظم لنفرق بين المنثور والمنظوم فهذا هو الفيصل الوحيد بينهما، فهما من حيث التصوير الفنى ومتطلبات التعبير الأدبى سواء، وكم من نثير بذنظيما جمالا وتأثيرا، وهذه دلالة على أن «النظمية» وحدها لاتشفع،

ولكننا نتكىء عليها لأننا نعرض «لأغان» وهى من «المنظومات».

تخلص من كل هذا بأن التأليف ونعني به هنا الغنائى هو تعبير فنى منظوم يجمع الأفكار والمعانى فى نسق موسيقى خاص عبر صور وأخيلة يلتحم فيها الشكل بالمضمون، دون إخلال بأى من هذه العناصر ، بل ينبغى صهرها لتصبح سبيكة لا يعلو فيها عنصر على عنصر، فأين هذا من جل أغانينا؟

معمارية الأغنية

أى هيكلها العام، أو طريقة بنائها من حيث تقسيمها إلى مطلع أو مذهب ومقاطع أو كوبليهات كما نعهد فى الطريقة المألوفة التى عليها معظم أغانينا، والتى نطلق عليها النسق البيتى لقيامها على البيت ذى الشطرين، ولدينا نسق مستحدث نسميه النسق المنساب أو السطرى لقيامه على أسطر غير متساوية، قلنا البيت دى الشطرين ولم نقل المتساويان لمغايرة الأغنية للقصيدة العمودية التى تتساوى أشطر أبياتها من حيث عدد الوحدات الوزنية (التفعيلات) فالأغنية قد تتساوى أولا تتساوى أشطر أبياتها من حيث عدد التفعيلات فلو قلنا إن ب مثلا تفعيلة لكانت فى النسق العمودى هكذا:

ب ب ب ب   ب ب ب ب

أو

ب ب ب   ب ب ب

أو

ب ب   ب ب

فهنا عدد ثابت للتفعيلات فى كل من شطرى البيت سواء كان ثمانى أو سسداسى أو رباعى التفعيلات.

والنسق البيتى فى الأغنية يكون هكذا:

ب ب ب	ب ب
ب ب ب ب	ب ب ب
ب ب	ب ب ب ب

وهكذا وبلا حدود فهى تأخذ من القصيدة العمودية وحدة البيت ذى الشطرين، ولكنها لا تلتزم تطابق التفعيلات عددا فى كل شطر،

أما النسق السطرى فيقوم على وحدة التفعيلة العاملة فى الأسطر دون تقيد بعدد محدد هكذا:

ب ب ب ب ب

ب ب ب

ب ب

ب

فهذا النسق أسطر لا «أشطر» تتوالى وبكل سطر عدد من التفعيلات بحيث تختلف الأسطر فى عدد تفعيلاتها ولهذا نرى الأسطر تطول وتقصر وقد يتكوّن سطر منها من تفعيلة واحدة كما أوضحنا

أما الأغنية فأبياتها تكون هكذا:

ب ب ب ب ب ب

أو

ب ب ب ب ب ب ب

أو

ب ب ب ب ب

وهكذا، فمرت تزيد التفعيلات فى الشطر الأول عن الثانى، أو يحدث العكس وهذه التكوينات التفعيلية لا تقع تحت حصر

هذا من حيث الوضع التفعيلى أما من حديث التسمية لأجزاء الأغنية فقد كانت الأغنية فى مطلع هذا القرن تتكون من مذهب وأدوار وأحيانا يقال مذهب وأغصان فالمذهب هو مطلع الأغنية ومازال اسمة متداولا حتى اليوم، أما الأدوار أو الأغصان فهى المقاطع أو ما يقال له الآن «كوبليهات» ونحن نفضل «مطلع» و«مقطع» خصوصا مقطع بدلا من «كوبليه» لعدم عربيتها ولا مانع من قولنا «مذهب» لشهرته، ولكن الأوفق قولنا «مطلع، مقطع» لاتفاقهما وزنا ولنهايتهما بحرف موحد... ولا مشاحة فى التسميات إذن فالأغنية من حيث النسيقة نسقان هما:

البيتى والسطرى

وينفرع من كل مالا يعد ولا يحصى من تشكيلات وتخريجات ولكنها فى النهاية تعود إليهما من حيث البيتية أو السطرية، يقدم المطلع «فكرة» الأغنية

مضغوطة أو مجملة، وتتناول تالمقاطع تفصيلها موزعا على كل مقطع بالتدرج، المقطع الأول يحمل جزء من الفكرة، والمقطع الثانى ينميه وهكذا حتى نهاية الأغنية.

وعدد المقاطع يختلف من أغنية لأخرى فقد تكتفى أغنية بمقطعين، أو بثلاثة «كان المتبع ألاَّ تزيد المقاطع على الثلاثة» ولكن قد يستدعى الموضوع الزيادة وهناك لون من الأغانى البيتية يكون «سائبا» لا يتقيد بنظام المقاطع وهذا لا يضير فالتقسيمات لا تقدم ولا تؤخر، وللملحن وجهة نظره فى «تقسيم» الأغنية على غير ما قسمها المؤلف، فما على المؤلف إلاَّ أن ينتقى القالب الذى يتفق ونصه حتى ولو كان قالبا سائبا فالعبرة فى كون النص خاضعا لمقتضيات الفن التعبيرى ذا وحدة عضوية «موزونا» ـ لنا مع الوزن خطوة ـ ولو طلب من المؤلف أن «يركب» كلاما، فإن كان التركيب لا يخل بمقتضيات الفن لا سيما الوزن فليصنع، والا فليمتنع حتى لا يخرج نصه مهلهلا يجنى على اسمه كمؤلف جناية لا يخفف من وقعها ـ عند الفاهمين ـ «ثقل جيبه».

قلنا إن المطلع ما هو إلاَّ الفكرة مضغوطة، أو هو مقدمة منطقية للموضوع، أو مقدمة صغرى كما يقول المناطقة، تعنى بلورة الفكرة كلها فى حيز صغير قد يصل إلى مجرد كلمة كما رأينا فى:

اللى روحى معاه

كنص منضغط فى كلمة إصرار، وفى أيظن المعبر عنها ب نكوص ومن الممكن استشفاف المعنى العام أو الفكرة الكلية، أو موضوع النص من العنوان الذى يؤكده المطلع المجمل للفكرة ثم المقاطع المفصلة لها، فيجب مراعاة العنوان الدقيق والمطلع المجمل والمقاطع المفصلة، وبغير ذلك لا نقدم نصا ناجحا، وإنما

هو كلام لايميزه من الكلام اليومى إلا «الوزن» والوزن وحده لايصنع شيئا ، وإذا كان اللحن والأداء فى اعتقاد المؤلف المحسوب على التأليف والمؤلفين ظلما يقومان بكل شيء ويستران عوار نصه فليعلم هذا الدخيل أنهما قادران على تقديم عمل خارق يقوم على «صفحة الوفيات» إذ يلحنها ملحن مقتدر ويشدو بها مطرب مجيد، فحذار من هذا الاعتقاد ، والآن نقدم أنماطا من المعماريات من حيث التشكيل النسقى للأبيات وللأسطر كنماذج وأمثلة فحسب ، لأن معماريات الأغنية لاتحصر بحال، وهى متجددة باستمرار وفى مكنة المؤلف الواعى الصناع، أن يتفنن كيف يريد، مادام لا يخرج من دائرة البيتية أو السطرية، فهذان هما الإطار أو الأرضية الأساسية للتكوين الغنائى من حيث التأليف، ومنهما ينفرع مالا حصر له من تشكيلات .. مثل :-

النمط البيتى ذى المطلع المنفصل حيث لايفضى المطلع إلى المقاطع عن طريق تقفيه مفردة، أو مزدوجة فى بيته الأخير، تتكرر فى البيت الأخير من كل مقطع لتردنا إلى المطلع فمثلا:

رجعونى عنيك لأيامى اللى راحو
علمونى اندم على الماضى وجراحه
واللى شفته قبل ما تشوفك عنيّه
عمر ضايع يحسبوه ازاى عليّه
أنت عمرى اللى ابتدا بنورك صباحه

فهذا المطلع منفصل عن مقاطعة، من حيث تقفية الشطر الأخير منه، تردادا فى الأسطر الأخيرة المساوية له فى المقاطع فهذا الشطر يتكرر بعينه فى نهايات

المقاطع وقد يكون هذا التكرار من عمل المحلن لا المؤلف وهذا يحدث كثيرا مع النصوص ذات المطالع المنفصلة، وهو ما يؤيد قولنا بأن التقسيم اللحنى، قد يغاير التقسيم التأليفى، فما على المؤلف إلا إن يكتب نصا جيدا، مطلقا لتشكيلاته العنان مادام محكوما بإطاريه النسقيين ونعنى بهما البيتية أو السطرية تاركا للمحلن حرية التقسيم الذى يراه لحنيا.

النمط البيتى المتصل

حيث تتكرر التقفية «التوافق الحرفى» التى فى نهاية المطلع، فى نهايات المقاطع: والاتصال نوعان:

مفرد و مزدوج

فالمفرد ما يقوم على تقفيه مفردة، موقعها آخر الشطر الثانى ويسمى «العجز» مثل

يـــامـــا قـــالـــوا ف الـــغـــرام وكـــتـــروا الـــكـــلام
أنـــا قـــلـــت كـــلـــمـــه واحـــده بـــاحـــبـــك والـــســـلام

«والسلام» هى التقفية التى تقع فى عجز أو الشطر الثانى من البيت الأخير، فى هذا المطلع، فإذا انتقلنا إلى المقطع الأول لرأيناه هكذا:

الـــقـــلـــب الـــلـــى حـــبـــك وبـــيـــتـــمـــنـــى قـــربـــك
لـــو تـــعـــطـــف عـــلـــيّه راح يـــفـــضـــل يـــحـــبـــك
كـــدا بـــرضـــه بـــتـــنـــســـانـــى وتـــزوّد أشـــجـــانـــى؟

وشـــــارى الـــــود وانـــــت بـــايـــعـــنـــى لـــيـــه حـــرام

فإننا نرى ترداد التقفية بين عجز البيت الأخير من المطلع ومثيله من المقطع الأول فبقية المقاطع، لنهاية النص، ونحن نقول تفقية، قافية، فالتقفية هى التوافق الحرفى فى نهاية كلمتين مثل سلام. حرام. غرام، منام

وهكذا ، أما القافية فتشمل هذا التوافق مع وضع خاص للحركات والسكنات على هذا النسق:

الساكن الأخير والساكن السابق عليه مباشرة، وما بينــهما من حـــركات، مـــع المتحرك؛ الذى يسبق الساكن قبل الأخير، وعليه تكون القافية فى هذا النص،

لام رام

وهنا لايوجد بين ساكنيها أحرف متحركة «فى كل نمط نورده كمثال» سنعرض للتقفية والقافية إذن فنمطنا هذا «بيتى متصل» اتصالا مفردا.

البيتى المزدوج

أى ذو المطلع الذى تزدوج تقفيته صدرا، عجزا، وقد عرفنا العجز بأنه الشطر الثانى،،، فالصدر هو الشطر الأول هكذا:

صدر عجز

وهذا لاينطبق على البيت الأخير فحسب بل ينطبق على كل الأبيات ذوات

الشطرين ونعنى بالتقفية المزدوجة، قيام الصدر على تقفية، والعجز على أخرى مثل:-

لـو كـنـت بـتـرحـم حـالـى   أنـا كـنـت عـطـفـت عـلـيـك

لا حـاتـخـطـر مـره ف بـالـى   ولاعـــدت أفـــكّر فـــيـــك

هذا هو المطلع، أما المقطع الأول فهو :-

تـغـدر وعـايـزنـى أحـبـك؟   لـيـه يـعـنـى أحـبـك لـيـه؟

هـو أنت مـافـيـش غـيـر حبـك؟   فـيـه غـيـرك يـا امـا الاقـيـه

ســهــرت عــنــيّه لــيــالــى   وانـا كـنـت مـهـنـى عـنـيـك

لاحـاتـخـطـر مـره ف بـالـى   ولا عـــدت أفـــكّر فـــيـــك

فها هو الازدواج بين تقفيتى الصدر والعجز فى كل من البيت الأخير من المطلع والمقاطع لنهاية النص..

ولكى «نريحكم على الآخر» نضغط هذه المصطلحات التى وضعناها وأوردناها فى كلمة واحدة مريحة.. فهيا

صدر   عجز

هذا بيت ذو شطرين «صدر + عجز» وحده وزنيه «تفعيلة» ولتكن مـــثلا ب

ب ب ب ب   ب ب ب ب

صدر   عجز

هذا بيت ذو تفعيلات متساوية عددا فى كل من صدره وعجزه

ومن الممكن ألا يتساويا عددا هكذا:

ب ب ب ب ب ب ب

أو هكذا:

ب ب ب ب ب ب ب

أو هكذا:

ب ب ب ب ب

أو العكس، فالأغنية البيتية تقوم على البيت ذى الشطرين، متساويين أو غير متساويين وللمؤلف مطلق الحرية فى ذلك والتفعيلات من الأولى إلى ما قبل الأخيرة فى كل من الصدر والعجز تسمى حشوا هكذا

صدر	عجز
ب ب ب ب	ب ب ب
حشو	حشو

وتفعيلة الصدر الأخيرة تسمى عروضا أو عروضة، ومثليها فى العجز تسمى ضربا هكذا:

صدر	عجز
عروضه	ضرب
ب ب ب ب	ب ب ب ب
حشو	حشو

وهذا نظام ثابت فى كل الأبيات سواء كونت قصيدة عمودية أو أغنية بيتية وإذن فيمكننا أن نقول:

تقفية عروضية إذا وقعت فى العروضة وتقفيه ضربية إذا وقعت فى الضرب، وهما موضع التقفية وينفرد الضرب بالتقفية والقافية معا، ويقعان فى العروضة تبعا للضرب لا استقلالا ، أما الحشو فليس موضعا للتقفية إلاّ فى حـــالة واحدة، وهى التقفية الداخلية وسوف نقف عليها فإذا أردنا الاختصار المريح قلنا:

تقفية عروضية وتقفية ضربية وإذا حدثت فى كلاهما قلنا:

تقفية عروبية «تركيب مزجى من العروضة والضرب» إذن فالمطلع الذى تقع التقفية فى كل من عروضة وضرب بيته الأخير هو مطلع عروبى، والذى تقع التقفية فى عروضة بيته الأخير، هو مطلع: عروضى وهذا نادر جدا لايوجد فى أغانينا ... لماذا؟

لأن الاتكاء على التقفية يكون فى الضرب لأنه النهـــاية، التى بتكررها نرد إلى المطلع وكثيرا ما نستغنى عن التقـــفية العروضية اكتـــفاء بتقفيـــتنا الضربـــية أو نزاوج بينـــها بالتقفية العـــروبية، أمـــا أن تنفرد العروضـــة بالتقـــفية دون الضــــرب فهـــذا مالم نعـــثر علـــيه لا عندنا ولا عند غيرنا ومن الممكن «فبركة وقتية» لهذا الأمر النـــادر مثـــل:

يـاحـبـيـب قـلـبـى حـيـاتـى بـعـدك أنـت مـسـتـحـيـل

والـوجـود مـن غـيـر وجـودك عـمـره مـا يـبـقـاش جـمـيـل

هذا هو المطلع وهاكم المقطع الأول:

الـزمـان قـال لـلـيـالـى عـن غـلاوتـك شـىء كـتـيـر
حـتـى لـو يـكـتـر صـدودك بـرضـه حـبـى لـك كـبـيـر

فنجد التقفية العروضية ، بين وجودك فى عروضة البيت الأخير من المطلع، وبين مثيله فى المقطع الأول صدودك، وهكذا فى سائر المقاطع وهذه هى الحالة الوحيدة الممكنة للتقفية العروضية والتقفية الضربية تشمل الآتى:-

البيت التام القائم على شطرين

أو الأشطر المنفردة فمثلا:

وجـــودك وجـــودى يـاكـل الحـبـايـب
يـا صـايـن عـهـودى ولـو كـنـت غـايـب
بحبك بشوق

فالتقفية هنا بشوق وردها للضرب أولى من العروضة، لوقوعها فى شطر لابيت وهذا البيت هو عجز حذف صدره ، ولا حجة لمن يقول بالعكس، لا نفراد الضرب بكل من التقفية، والقافية ولتعبية العروضة له فى هذا الأمر فالأحرى أن نحذف التابع لا المتبوع

ووجود الشطر لايخل بمصطلحنا« بيتى» فالشطر بيت فقد صدره وقد يفقد جزء منه أو قد يصل الأمر إلى أن يفقد ثلثيه، ويظل على الرغم من ذلك بيتا وتسمى الأشطر هكذا:-

البيت المجزوء ما فقد عروضته وضربه. البيت المشطور ما فقد صدره بتمامه.

البيت المنهوك ما فقد ثلثيه ولنا وقفة ولنعد لمثالنا السابق وهو:-

وجـــودك وجـــودى يــاكــل الحــبــايــب

يـا صـايـن عـهـودى لـو كـنـت غـايـب

بحبك بشوق

هذا هو المطلع ذو التقفية الضربية فى شطره المنفرد أو بيته المشطور وهذا هو المقطع الأول:-

تمــر الــلــيــالــى وفــكــرى مــعـــاك

وطـيـفـك يـاغـالـى شـاغـلـنـى بـهـواك

ودايمـــا غـــرامـــك وسـحـر ابـتـسـامـك

بيملا العروق

وهكذا فى كل المقاطع

إذن

التقفية إما:- عروضية وهذا نادر جدا ولكنه محتمل وإما ضربية وهذا الأغلب والمنتشر وإما عروبية وهذا كثير

ملاحظة مهمة جدا:

البيت الأخير ، أو الشطر الأخير

من المطلع هو مناط التقفية فى المطالع المتصلة أى المرتبطة بمقاطعها تقفية، أما التقفيات السابقة على البيت الأخير، أو الشطر الأخير، من المطلع، فليست

بتقفيات متصلة لأنها أولا غير واقعة فى المناط، وثانيا لاترتبط بالمقاطع فهى خاصة بالمطلع وحده.

فمثلا:-

إنت حبيبى وضى عيونى وانت وجودك سر وجودى

مهما الناس جونى وعاتبونى عمرى ما اخون ف الحب عهودى

هو انا ليه سواك يا حبيبى؟ أبدا أبدا مهما يكون

فالبيت الأخير هو مناط التقفية المتصلة دون سابقيه فتقفيتهما مطلعية فحسب، وتقفيه المطالع قد تكون عروبية كهذا المثال، فقد تناولت التقفية كلا من عروضى وضربى البيتين السابقين على البيت الأخير أو مناط التقفية، وقد تكون ضربية مثل:-

غرامك شبابى وودك حياتى

وعندى غلاوتك بروحى وذاتى

فالتقفية هنا فى الضرب دون العروضة ويمكن الاستغناء عن التقفية العروضية ولايمكن أبدا الاستغناء عن الضربية وبالنسبة لكم المطلع من الأبيات فلا تحديد.. ولكن يراعى عدم الإسراف حتى لاتتحول الأغنية إلى مطلع فحسب ومن الممكن إدماج المطلع فى المقاطع، وهذا لايتأتى إلا فى النمط السطرى حيث لاصدر ولا عجز، وانما هى أسطر تطول وتقصر لاحتوائها على عدد من التفعيلات المختلفة كما، حتى لتمثل تفعيلة واحدة سطرا تاما كما رأينا من قبل

ولنوضح أكثر

ب ب ب ب ب ب

ب ب ب ب

ب ب

ب

وهكذا.. بلا أى ترتيب فقد يكون السطر الأول هو الأطول أو الأقصر أو المكون من تفعيلة واحدة.

هذا النمط أو النسق السطرى يقوم السطر منه على حشو وضرب، ولا مكان للعروضة فيه لانتفاء البيتية القائمة على شطرين متساويين أو غير متساويين وهنا يجوز دمج المطلع بالمقاطع، بل أكثر من هذا، قد لاتكون هناك مقاطع على الإطلاق، تأليفا وإنما يحددها الملحن تلحينا وهاكم مثال:-

هويتك

ساعتها الوجود امتلا بالسنابل

وشفت البلابل

قوافل قوافل

بتملا الحواصل

ويشتد عودها وتقدر تواصل

سفرها لبابل

وبالسحر تسقى نشيدها

نشيدها اللى يدى لدينانا عيدها

ويفتح حدودها

لكل القلوب الغريبه

تعود للوطن

وتلقى السكن

ويتلم شمل الحبيب ع الحبيبه

هذا جزء من نص لنا، صغناه صياغة «سطرية» على هذا الغرار:

ب١

ب ب ب ب ب ٤ تفعيلات

ب ب ٢

ب ب ٢

ب ب ٢

ب ب ب ب ٤

ب ب ٢

ب ب ب ٣

ب ب ب ب ٤

ب ب ٢

ب ب ب ٣

ب ب ٢

ب ب ب ب ٤

وقد تم دمج المطلع بالمقاطع التى يحددها الملحن، فالمعول عليه تأليفا هو تقديم نص فنى متكامل، وهذا النص ليس له مطلع يحمل الفكرة أو الموضوع مجملا لتفصله المقاطع، ففى مثل هذا النسق لايتأتى ذلك وينوب عن هذا هيمنة الفكرة على النص كله، وهى فى هذا النص:

«فاعلية الحب فى الكون»

يؤيد ذلك بقية النص «عن حدما حوش»

هويتك رأيت النجوم فرحانين بالقمر

وشفت الندى فوق غصون الشجر

دموع فرحة نادره

على الحزن قادره

تقصقص جناحه

ما يقدرش ياخد ف قلبى براحه

وتنزل شفا فوق جراحه

أحبك زياده

زاوايا الجراح اللى كانت ف قلبى

أخذها ودادى وحبى

أنا يوم هويتك

لقيتنى

ف نفس الدقيقه اللى فيها لقيتك

وقد يرى راءٍ فى هذا النص فكرة غير ما نقول بها وهذا إثراء للنص، حيث تختلف عليه الآراء من حيث فكرته، ولكن لابد من نقطة تلاق فقد يخرج منه راءٍ بـ «معايشة» الكون حبا، وقد يرى فيه آخر «فرحة غامرة» بالوجود وهكذا بلا تصادم حيث يكون الخلاف هنا لا للتضاد، ولكن للاكتمال.

وهذا النسق فى أغانينا قليل لأن معظم مؤلفينا، قد اعتادو النسق البيتى، بل منهم من لم يخرج- حتى الآن منه إيثارا «للسلامة».

والأمل معقود على الجيل الجديد من مؤلفينا وهو جيل مبشر بلاشك

ونلاحظ فى هذا النسق السطرى ترحيبه بالتقفية، بل إن الحاجة إليها هنا أمس، تعويضا عن افتقاد البيتية حيث نجد أن تساوى الشطرين، أو حتى عدم تساويهما عدد تفعيلات، يحدث ايقاعات منتظمة فى تساوى (الزمن) عند استواء الشطرين تفعيليا، أو يحدث إيقاعات متقاربة فى «الزمن» حتى ولو لم تكن هناك تقفية على الإطلاق مثل

فؤادى وعيونى ينادو عليك

يقولوا حبيبى الوحيد الوحيد

وأنا طول حياتى بروحى وكيانى

بحبك وحبك يفوق الخيال

فهنا لاتقفية من أى نوع لا عروضية ولا ضربية.

وإنما هذا النسق لقيامه على وزن تتساوى تفعيلاته يعطينا ترددات إيقاعية تستغرق «مسافات» زمنية متناسقة متساوية، على عكس النسق السطرى، حيث تطول المسافات وتقصر على غير التزام، بقصر وطول الأسطر، فتتساوى المسافات الزمنية فيه مقصور على التفعيلات «منفردة» فكل واحدة تتساوى، واختها فى المسافة «الزمنية» ولكن المسافات الزمنية عبر التفعيلات مجتمعة فى سطر لا تتساوى ككل لاختلاف الأسطر فى عدد التفعيلات.

فلو قدرنا للتفعيله ب برهة زمنية

لكانت فى النسق البيتى هكذا

ب ب ب　　ب ب ب

ست برهات، فى كل شطر ثلاث، هذا فى النسق البيتى متساوى الشطرين، وفى مختلف الشطرين هكذا

ب ب ب ب　　ب ب

أربع برهات «صدرا»

واثنتان «عجزا»

هذا تقارب وإن اختلف زمنا فيقويه تكرار النسق هكذا

ب ب ب ب　　ب ب

ب ب ب ب　　ب ب

وهكذا:

بهذا ندلل على شدة حاجتنا للتقفية فى النسق السطرى، فما افقتدناه من تساوى «الزمن» نعوضه بالتوافق الحرفى، وبذلك نرى أن النسق البيتى أدق إحكاما فى موسيقاه من النسق السطرى، ففيه التساوى أو التقارب الزمنى علاوة على التقفية وشىء آخر هو تساوى القافية فى النسق العمودى تساويا مطردا فى كل الأبيات فمثلا-

ولد الهدى فالكائنات ضياء

سنجد قوافيها جميعا «بل هى فى الواقع قافية واحدة» محددة ب أربعة أحرف على هذا الترتيب الحرسكونى

حركة + سكون + حركة + سكون

إلى نهاية القصيدة.. لقيامها علـــى روى موحـــــد «الروى الحرف الأخير الذى تنتهى به القصيدة، وتنسب إليـــه فيقال قصـــيدة رائية أو جيمـــية أو ... طـــبقا للحرف الأخير وهو هنا «الهمزة» وتسمى القصيدة همزية نسبة لرويها.

ويكون تساوى القافية فى النسق البيتى محققا فى كل الأبيات التى تتساوى تقفية وقافية، ولكن لأن النسق البيتى لايقوم على روى موحد، فيكون تساوى القافية عند توحيد الروى لا فى النص كله ولكن فى أجزاء منه، أو المقاطع، لأن

الروى فى هذا النسق ملـــوّن أى يتغـــيّر مـــن مقطع لآخـــر، ويـــترك هذا لمشـــيئة المؤلف فربما لوّن وربما اتكأ على روى موحد فى مقطع دون آخر وهكذا فمـــثلا:

فوق الشوك مشانى زمانى قالى تعالى نروح للحب

بعد سنين قالى ارجع تانى حاتعيش فيه مجروح القلب

القافيه هنا «للحب ، حلقلب» وتواليها الحرسكونى هكذا:

حركة + سكون + حركة + سكون

حركة + سكون + حركة + سكون

ثم

اللى مشيته رجعت امشيه

واللى قاسيته رجعت اقاسيه

فالقافية هنا «شيه ، سيه هكذا حركه سكون سكون حركة سكون سكون فهنا «تلوين» قافووى «حلوة دى»..؟ والاتكاء فى جزء من النص على قافية موحدة ذات روى موحد، نجده فى قولنا

وشفت البلابل

قوافل قوافل

بتملا الحواصل

فالقافية «لابل ، وافل، واصل» هكذا حركة فسكون فحركة فسكون

إذن فالنسق البيتي أدق إحكاما فى موسيقاه لتساوي شطريه، أو لتقاربهما تفعيليا وكذلك للتقفية، وتوحّد القافية ذات الروى الموحّد، والتوالى الحرسكونى الموحّد. أو للتوحّد الجزئى للقافية، حين نوحّد الروى جزئيا على أن يكون التوالى الحرسكونى موحّدا فمثلا:

كبير ، كبار ، قد توحدا قافية

فالقافية هنا «بير، بار= حركة + سكون + سكون، لكل وكذلك الروى موحد فهو راء، وعلى الرغم من هذا التوحد القافووي الرويى «آخر حلاوة» فلا تصلح الكلمتان لا قافية ولا رويا وإن وجدا، والسر فى هذا هو هذه «الألف» المدية فى كلمة «كبار» وكذلك «الياء» المدية أيضا فى كلمة «كبير» فلابد من التزام أيهما إن جاء كأن نقول:

كبير، ضمير، عصير، فطير

أو

كبار، شعار. دثار

كلا على حدته، ولا يلتقيان أبدا، وسوف نشبع هذا فى حينه أما النسق السطرى فهو أكثر تحررا فى موسيقاه من النسق البيتى، فطول وقصر أسطره يحدث تموّجا لا نهائيا لموسيقاه وبالتقفية، نعوض التساوى التفعيلى ونجمّل الموسيقى أكثر، ولا يحسبّن أحد أن نسقا يعلو نسقا فلا علو لهذا على ذاك، فالعبرة بتناغم النسق والموضوع، وتوافقه مع كل العناصر المكونة للنص:

«الكلام وجرسه المعبر عن معناه، التجسيد الفنى، وحدة الموضوع، الوحدة

العضوية وو.. باختصار شديد «إتحاد العناصر» فاللمؤلف حرية التعامل مع النسق الذى يوافق فكرته، فلوظل عمره بيتيا أو ظل عمره سطريا أو قطع عمره مزاوجا بينهما وقد يخلط بينهما فى نسق ممكن تسميته بيسطرى «آخر اصطلاحات» فلا مانع ولا ناقد ولا لائم، المهم كل المهم هو الإتيان بنص فنى محترم، وبمناسبة البيسطرية فمن الممكن أن «نؤلف الآن» هذا النموذج:

أنا عايش بأحلامى وألحانى وأنغامى

ولو غاب النغم عنى ألاقى العمر ضاع منى

أنا والفن روح واحده

أنا ورده

وهو العطر والنسمه وميتها

ولو فاتنى يفوتنى كل شىء .. وأضيع

وساعتها

اقول ياربيع

يهاجمنى الخريف ويقول

ربيع والفن ودعنا ؟

ودا معقول؟

فالمطلع بيتى ثم تتوالي الأسطر فمعماريات الأغنية - كما قلنا - لا حصر لها وهى تتولد وتتكاثر و«البركة» فى المجددين والمطورين والمتفتحين ناهيكم

ونعني بالعمودي لزوم البيت المتساوى الشطرين عدد تفعيلات، سواء جاء الروى موحدا كما فى:

نهج البردة، ولد الهدي، أراك عصى الدمع، أيظن ، مصر تتحدث عن نفسها ، ووو، أو جاء الروى ملوّنا، مثل:

هذه ليلتى، النهر الخالد، الأطلال، وكل القصائد ذات التساوى التفعيلى والتلوين الرويى أما اللون البيتى فهو القصيدة الفصحى التى لاتتساوى ابياتها فى عدد التفعيلات مع التزام نظام الشطرين... مثل:

أقبل الليل، وهذه المعماريات صالحة لكل الموضوعات فليس للعاطفى، ولا للوطنى، ولا للدينى، ولا للجتماعى ولا لأى موضوع ولا لون معمار خاص، ولا يمكننا أن نلزم المؤلف بانتهاج معيار معين، فموضوع النص هو الذى يحدد معماره وكل عناصره كذلك. لافضل للفصحى على العامية فالأغنية الممتازة التى تصاغ بالفصحى، لا تستمد امتيازها من «فصحاها» وحدها وإلاّ لتساوت كل الأغنيات الفصيحة فى الامتياز، وإنما امتيازها نابع من اقتدار المؤلف على الصياغة الفنية المتكاملة، فيا أيها المؤلفون:

أبدعوا فى أى نسق واكتبوا بالفصحى أو بالعامية، أو وحدّوا النسق أو زاوجوا ... ولكن ...

العبرة كل العبرة بالإبداع الذى يجعلنا نصرخ: الله الله و«حلو مُدا؟ بلاش طمع»

طول أم توسط ام قصر؟

تحتدم المعركة بين المعنيين بأمر الأغنيـة، من مؤلفين وملحنين ومطربين ونقاد - إن وجدوا- حول «مساحة» الأغنية أو حجمها، وكأننا نقيس بالمتر، ونحن لا نرى أى داع لهذا الاحتدام فلا الطوال فى الأغانى بنازلة عن مرتبة القصار، ولا المتوسطة هابطة عن هذه وتلك.

و«تفطسنى» ضحكا، هذه المقولة التى لاسند لها من «التطبيق» وهى لابد أن تكون الأغنية «سريعة» فنحن فى عصر «السرعة» عصر الصواريخ، عصر ال ، ال «طيب واحنا مالنا» ؟

فما لنا فى السرعة والصواريخ ناقة ولا جمل «وبلاش تمحيك» فكيف نصدق أننا من أهل هذا العصر، وكل تصرفاتنا تتسم بالبطء الذى «ينقط»، لا فى الإجراءات الروتينية فحسب، بل فى «موتان» البشر فبين كل مقهى ومقهى.. مقهى مكتظة جميعا بالمسمرين على المقاعد من الصباح إلى المساء خلاصة الأمر «كلنا فى الهوى سوى»...

وهذه المقولة التى تصلح لكل الشعوب- إلا نحن بالطبع- هى التى سببت هذه الموجة من «العك» الذى يقال له الأغاني السريعة أو الخفيفة حيث «الرزع وجنون الزعيق المتلاحق الذى يسبب الصداع بل ويؤدى إلى الجنون» وحيث «كلفتة» التأليف والتلحين لملاحقة الموجة .. لا..لا..لا

لاطول، ولاتوسط، ولا قصر وإنما هل يستوجب الموضوع طولا، توسطا، قصرا...؟ هذا هو السؤال، فلا فضل لأحدها على غيره، ونسينا دور الملحن فى هذا ،، ففى الماضى كانت الأغنية ذات المذهب والدور الواحد، تستغرق ساعة

وأكثر، فكلا الملحن والمطرب يتفننان فى التصرف والخروج من مقام إلى مقام بإمتاع وتطريب ... فهل نقول عن مثل هذه الأغنية ، طويلة؟..

قصيرة؟ ورب «موال» أو حتى مجرد «المذهب» المكوّن من بيتين يتيمين يستغرق أكثر من ساعة..

وقد تكون الأغنية «طويلة» ولاتستغرق؟ إلا وقتا قليلا «فحكاية شعب» مثلا «جرنال» ولكنها لا تستغرق ربع «وصلة» من وصلات «الست» فأى حجة «للمتسرعين» وهم أنفسهم «آخر وخم» فى حركاتهم وسكناتهم فيا أحلاس المقاهى خصوصا «قهوة النشاط» قولوا كلاما له سنده الواقعى ونحن لسنا مع أى طويلة ولا متوسطة ولا قصيرة من الأغانى... وانما مع الأجود الأميز منها.. وبدلا من القول بالطول والقصر... فلنقل «الإسهاب- الإيجاز» هل هذا الموضوع يحتاج إلى إسهاب؟ إذا كان الأمر كذلك فالإيجاز فيه مرفوض.. والعكس بالعكس «العكس بالعكس والحرمان فى الكسل» يا أكسل خلق الله... المهم هل المؤلف يجيد كلا من النوعين؟ وكلا فى فى موضعه؟ فمثلا:

أكاد أشك فى نفسى لأنى أكاد أشك فيك «وأنت منى» قد انتهى المعنى عند «فيك» وهو معنى لطيف، أفسدته هذه الزيادة وهى «وأنت منى» لماذا؟ لأنى حين أشك فى حبيبى، أكون قد شككت فى نفسى، وهذا يعنى أننا سواء فأنت منى «تحصيل حاصل» يذكرنى بقول من يقول : أصابنى صداع «الرأس» كأنما هناك نوع من الصداع يكون فى «البطن أو الرجل» مثلا، هنا نقول للمؤلف أسهبت أطلت، إذن فالعبرة بالثوب «الكلامى» الذى يكسو «الفكرةً فيكون على قدها»، لاضيقا تبدو فيه «محشورة» ولافضفاضا «تلق» فيه.

وفى إمكان المؤلف الذى «هوهو» أن يقدم لنا النص القليل فى مبناه الكثير فى معناه.. أو أن يسهب دون فضول وزوائد، فلا يقول مثلا:

دموع «عيونى» بتجرى إذ كان المجال يقتضى «دموعى بتجرى» فحسب وفى القرآن الكريم:

«فإنها لا تعمى الأبصار، ولكن تعمى القلوب التـــى فى «الصــــدور» والقلــوب لا تكـــون إلا فى «الصـــدور» .. ولكـــن «المجال» هـــو الـــذي استوجب الصدور، هذا المجـــــال الذى يتضـــح حـــين نرد الآية الكـــريمة بتمامها:

[أفلم يسيروا فى الأرض فتكون لهم قلوب يعقلون بها، أو آذان يسمعون بهــا .. فإنها لاتعمي الأبصار ولكن تعمى القلوب التى فى الصدور] فهنا قوم لا يرون آياته سبحانه وتعالى فى كونه فلا قلوبهم تعقل، ولا آذانهم تسمع. وهم ممن ينطبق عليهم قوله سبحانه:

[لهم قلوب لا يفقهون بها، ولهم أعين لايبصرون بها، ولهم آذان لايسمعون بها، أولئك كالأنعام، بل هم أضل، أولئك هم الغافلون]

فأرباب هذه الغفلة، لم يعملوا قلوبهم وحواسهم فى التدبر والاعتبار ولهذا يبكتهم سبحانه، كأنه يقول لهم أين قلوبكم التى هي مركز الأحاسيس والمشاعر؟ أعميتم عنها .. إنها هنا «فى الصدور» وهذا لون من التوكيد له حالاته الخاصة. كهذا المجال.

ولكن حين نسمع:

«واحلف له بليالى الشوق   ونجوم السما اللى فوق»

نستلقى ضاحكين .. لماذا؟

لأن المؤلف لم يكتف بالتوازن بين ليالى الشوق ونجوم السما مع غض البصر عن «السما» هنا وقد تم له هذا التوازن عن طريق «المضاف والمضاف إليه»

ليالى الشوق

نجوم السما

ف «طينّها» بهذه الـ (فوق» كان هناك نجوما «تحت»، نحن نرحب بنجوم السما اللى فوق، ولكن فى غير هذا المجال فالمجال هنا لا يعدو «قسما» بالليالى والنجوم - لا إله إلاّ الله

نرمى بهذا إلى أن الإطاله تنجم من التزيد و«الحشو»

الفارغ مثل

أحبك كدا يا حبيبى أو «ياناس» فى غير موضعها فموضعها مثل

إشهدوا ياناس على ظلم الناس

فهنا إشهاد للناس على ظلمهم و«الحشو أو الحشر» كثير و«بالكوم» فى أغانينا وخلاصة الأمر.. لا عبرة بطول ولا توسط ولا قصر... وإنما لكل مجاله...

التلفيق

الحب سلطانه قاسى ياللى ساكن حسنه قلبك

ياهلترى إنت ناسى اللى ضناهم من قبلك

وان كنت ع الحب راسي   اترجى حبّك يقابلك
نار البعاد فى فؤادى   كانت سبب ماجرى لى
لا حبي ف الحب يعذر   ولامتى بس امتثالى
لا القلب ع الهجر يصبر   ولا حبيبه يبالى

أحبك ياللى جمالك   حرم جفونى المنام
مغرم وطالب وصالك   والهجر منك حرام
مانساك ليلة ما رأيتك   فى دى الدلال العجيب
والوجد زاد بى وحبيتك   وقلت ياقلبى طيب
ياحلو دارى جمالك   واوعى لحاظك تجور
وان كنت تمنع وصالك   إبعت خيالك يزور

هاذان نصان عمرعما أكثر من خمسين عاما والركاكة فيهما لا تحتاج إلى تعليق، والوزن به خلط واضطراب، ولم ينج من الركة إلاّ المقطع الأخير من النص الثانى، فاللوا حظ جائره والخيال زائر، وإن يكن هذا المعنى قد تنوول كثيرا.

ولكن لو تأملنا «قاموسهما» لرأينا مفرداته لما تزل دائرة حتى اليوم فى معظم أغانينا:

«قاسى ، ناسى، ضنى، نار البعاد، الهجر، يصبر، حرم جفونى المنام، حرام، وصالك ، الدلال، الوجد»

واضطراب الوزن أيضا، لما يزل يغتال أغنياتنا والوزن هو الفيصل بين

«المنثور والمنظوم» كذلك لا نجد هنا تصويرا ولا أثارة من تعبير فنى يشد ويستحوذ، وهذا مازال ينخر فى جل نصوصنا الغنائية. ونحن لا نتجنى، ولا نلقى القول جزافا.

فهاكم نصا من أخريات ما كتب عملاق من عمالقة التأليف الغنائى، كان ينبغى أن يتوقف من فوره لدن إحساسه بالخواء. كما أشرنا فى مقدمتنا، وأرجوا أن تفيقوا أولا من خدر الصوت المعجز، وحلاوه اللحن لتعايشوا هذا النص مجردا منهما.

لن نتحدث عن «الوزن» فهو موجود وإن يكن لا ينتمى لبحر موحد، ولنا على هذا تحفظ، وسنرجىء الحديث عن الأوزان إلى حين ، أما نظرتنا لهذا النص فسنلقيها على مفرداته المستهلكة ونحن لا نعنى أن «يخترع» المؤلف كلمات، فهى لا تخترع فكلنا يستخدم ما هو موجود من كلمات وهى «خامة جاهزة» تنتظر «السياق« و«الزوايا» الجديدة ولكن ميزة أحدنا من الآخر هى «التركيبة» ذات الخصوصية، والتى تحمل بصمات صاحبها وحده.

من هنا سنتناول هذا النص

هو أغنية «يامسهرنى» برمتها من أول كلمة إلى آخر كلمة، لن نثتبها هنا فهي من الشهرة بمكان،وإنما سنثبت مفرداتها (ما خطرتش، على بالك يوم ، تسأل عنى، وعيوني مجافيها النوم، يامسهرنى، إيه غير أحواله، ما خطرتش على باله، ومنين حنان قلبه عليه فين الوداد والحنيه «تانى»؟ حلاوة قربك ، ياناسينى وانت على بالى، وخيالك ما يفارق عينى ريحنى واعطف على حالي وارحمنى من كتر ظنونى إسال عن اللى يقضى الليل، بين الأمل وبين الذكرى»

كفى كفى وعليكم برصد بقية المفردات، بل فالأغنية كلها ما هى إلاّ مفردات مستهلكة مملة وسر هذا لا يكمن فيها كمفردات فهى ملك الجميع تماما ككل الكلام فصيحا وعاميا، فهو متاح لمن يقدر على توظيفه، إذن فسر استهلاك هذه المفردات يكمن فى عدم القدرة على التوظيف ولنوضح أكثر. «قتل ، شباك، قفل، عين ، بشر ، باب ، خطر، كرسى ، تعب ، لهب ، دفا» هذه كلمات مألوفة، لا جديد فيها على الإطلاق، ولا ميزة لها، مادمات مفردات فحسب، لم تنظم فى سياق يعطيها دلالات لاتكمن فيها حالة إفرادها، فالقتل هو القتل والشباك هو الشباك، وكذا سائر هذه المفردات، فكل مفردة منها لاتحمل إلاّ معناها المجرد والخاص بها. «حلو»؟

لقد وضعت هذه المفردات فى سياق خاص هو مقطع من أغنية كتبتها عن «الشجر» هاكموه : «حلوه هاكموه دى»:

وامـــا بإديـــنا نقـــــتله   نشوفه شباك نقفله

يسترنا من عين البشر

ونشوفه باب يترد فى وجه الخطر

وكرسى فى وقت التعب

ولما نرميه ف اللهب

يجود علينا بالدفا

ياريتنا نصبح ف الوفا

زى الشجر

مارأيكم؟ دام فضلكم..؟

إذن

فالتلفيق يعني (رص) الكلام بحيث لايؤدى إلى «زوايا» جديدة ترينا إياه وكأنه وجه جديد علينا ، نقابله توا دون سابق معرفة، أما النصوص التى عرضنا لها فهى منذ ما يزيد على نصف قرن، وإلى الأمس القريب لم تقدم سوى مفردات ملفقة، ومن هنا نحكم باستهلاكية الكلام، لا لأنه معاد مكرور- فكل الكلام معاد مكرور- ولكن لأنه لم يوظف فنيًا كما رأيتم، فإذا عدتم إلى نصنا- دون ادعائنا تواضعا أجوف- لرأيتم كيف تم التوظيف الفنى فالشباك لم يعد شباكا، ولا الباب بابا، ولا الكرسى كرسيا، وإنما هى معطيات كرم ووفاء وغفران من كائن وفى هو الشجر حتى الشجر نفسه لم يعد شجرا، وإنما هو «صفعة» مدوّية على وجه «البشر» الذين نتوارى من غدرهم خلف هذا الوفى الأمين فيسترنا ووو كتاب فى حجم كتابنا هذا، يمكننا أن نسودعه فى معايشة هذا المقطع لا لأنه من تأليفنا ولكنه الحق يقال، ولنعرج على غيرنا لنقدم آيـــات من الفن الجمـــيل:

رحـت الـفـرح بـالـلـيـل ورسمت ف عـيـونى الـفـرحه

سـاعـة مـا كـان بـيـشـيـل بـإديـه وبـعـنـيـه الـطـرحـه

نـاس فـى طـريـق الـنـور مـا بـين فـرح وشـمـوع

وانـا ف طـريـق مـهـجـور ومـنـــوراه الـدمـوع

وبلدنا ع الترعة بتغسل شعرها

جالها نهار ما اقدرش يدفع مهرها

أبداً بلدنا للنهار

يـامـا قـالـو ف الـغـرام وكـتّرو الـكـلام

انـا قـلـت كـلـمـة واحـده بـاحـبـك والـسـلام

تـبـارك الـلـى خـلـق لـونـك مـن الـعـفـه

وزوقـك بـالـورق ولـفّه دى الـلـفـه

زى الـقـبـل ولّفـت شـفـه عـلـى شـفـه

سـمعت فى شطك الجميـل ما قالت الريح للنخيـل

يسبح الطير أم يغنى ويشرح الحب للخميل

وأغصن تلك أم صبايا شربن من خمرة الأصيل

وفى جعبتنا الكثير من هذه النماذج الراقية ولكن ما قدمناه يكفى دلالة على حسن التوظيف

فالحبيبة التى تحضر عرس حبيبها «ترسم» الفرحة فى عيونها، فهى فرحة مرسومة لاتنبع من سويداء القلب، بل هى ستار يوارى دموع قهرها إلى حين وها هو الحبيب مشغول بعروسه لايلقى للمسكينة بالا «يبدو أن الحب من طرفها هى» وهو لهف تائق مشوق متحرق إلى استجلاء المحاسن فى محيا عروسه، ولا أدل على ذلك من رفعه «الطرحة» لا بيديه فحسب

وإنما بعينيه الملهوفتين وأنا لا أذكر الترتيب هل جاء ذكر اليدين قبل العينين أم العكس وإن كنا نفضل البدء بالعينين تصويرا لشدة اللهف.

وتغادر المسكية العرس لاكسائر مغادريه وانما فى حالة يرثى لها ، فهم فى فرح وأنوار وهى فى طريق مهجور تومض فى ظلمته دموعها التى وراتها البسمة المرسومة إلى حين فها هي تفيض ومضات وأى ومضات؟ فعلينا أن نتخيل طريقا مهجورا تنيره الدموع لندرك فداحة المصاب الذى منيت به هذه المسكينة «كمان»؟ لا كفاية «كدا»، بلدنا صبية تميل إلى الترعة لتغسل شعرها وها هو النها يريدها وقد جاءها خاطبا ولكن مهرها عزيز ، ليس فى مقدوره هذا تجسيد طيب للوطن دون زعيق وهتاف «ماركة» إحنا الأسود لازم نسود.

والنهار ليس فى طوقه أن يدفع المهر... ولكن لم تخلق بلدنا إلاّ للنهار، وسوف يجاهد ويناضل ليزيح الليل الجاثم على صدرها، وسيفعل المستحيل لتدبير مهرها ووو

لولا كلمة «والسلام» لما تعرضنا لهذا المثال فهو مألوف متعود ولكن به صدق وسذاجة مستحبة فيكفى قولى «بحبك .. والسلام» دون إكثار، ودون تشدق

ونلاحظ أن هذا المثال يخلو تماما من «التصوير» الواضح فى المثالين قبله، والمثالين بعده ولكنه يعوض هذا بحراره العاطفة التى تكمن فى «بلاش خوته وكتر كلام، أنا بحبه وخلاص» بهذ العفوية يتسلل هذا الكلام المألوف إلى قلوبنا.

طبعا من يمتلك ناصية الفصحى، إذا ماوهب ملكة التعبير بالعامية فإنه

«يسوى الهوابل» فالورد لونه من «العفة»، الهفة؟ مالونها؟ البياض الناصع بلا ريب فوردنا الأبيض لن يسد مسد العفة فلونها مما لا نتعامل معه بالحواس وإنما نعيشه حدسا ومشاعر وأحاسيس فكيف يكون هذا الورد بياضا؟ وقطعا فلن يخلو الوصف من نفحات العفة، فليس الأمر هنا أمر «لون» فقط وإنما هو «لون قيمى»

أما تصوير الورق الملتف حوالي وردتنا بشفتين التقتافى قبلة فغير مسبوق والقبلة هنا قبلة حب نقى طاهر نقاء وطهارة «العفة» التى تلقى بظلالها على السياق كله، ومع جمال فصحانا الخالدة نعيش هذا التصوير المبهر سمعت فى شطك الجميل «ما» قالت الريح للنخيل ماذا قالت الريح للنخيل؟ لو قال شاعرنا قالت كذا كذا لما اهتممنا بهذا النموذج حتى لو قالت مالم يقل، ففى «ما» الموصولية ما فيها من شكول وافانين (القول) الذى لم يعين مما يفسح المجال لكل سامح أن يضع على لسان الريح ما يروقه هو من كلام.

يسبح الطير أم يغنى   ويشرح الحب للخميل؟

التسبيح ، الغناء «عفوا لقد جانبنى الصواب فى وضع فاصلة بينهما» فالتسبيح والغناء على لسان الطير سيان، فغناؤه تسبيح، وتسبيحه غناء، وكيف يشرح الطير حبه للخميل فليتخيل كل منا، ما يساوق عواطفه من الوان الشرح.

وأغصن تلك أم صبايا شربن من خمرة الأصيل ، شاعر آخر كان سيقول : الأغصان تتمايل كأنهن صبايا وهنا يجب إسكاته.

فشاعرنا هنا عبر هذا الجو الساحر الشاعرى فى حالة «توهان»، فهو

مأخوذ، مخدّر بهذا الجمال الآسر فالطير يسبح أم يغني؟ والأغصن أغصن أم صبايا؟

صبايا قد شربن من خمرة الأصيل فحتما سيتمايلن، و«لزما» سيتأودن أما قد سكرن فانتشين فتمايلن؟ ولكن براعة التصوير لم تذكر إطلاقا ما يمت إلى (الميلان) بصلة، هذا هو التصوير الموحى الذى يجعل المتلقى «مشاركا» فى صياغة النص ويجعله كذلك يحترم الفنان الذي يقدر ذكاء متلقيه وقدرته على التصور والتخيل .، لعلنا نكون قد اقتنعنا بعد استعراض النماذج الرديئة والجيدة، بأن التلفيق ليس فى الإتيان بما لايتجانس ووضعه فى مجال واحد فحسب وإنما هو وبالمعنى الفنى عدم القدرة على توظيف المفردات، فنتعامل حينئذ مع مفردات لاتحمل غير معانيها «الحقيقية» غير محققة للمعانى «المجازية» التى بدونها لا يكون الأدب أدبا، ولا الفن فنا، فماذا يقدمه لى «حصان» مرسوم أو مصور، دون أن «يقول» راسمه أو مصوره «شيئا» من خلاله؟ وإذا كان الأمر كذلك فالحصان «الحقيقى« أولى باهتمامى وكلمة «بيشيل» معناها «يرفع» ولا زيادة ولكنها خلال سياق فنى راق تكتسب أبعادا ومعانى لم تكن فيها من قبل وقبل أن نغادر هذا الموضوع نحب أن «نصرخ» فى آذان الذين يعتقدون أن «لطع» المفردات البراقة ذات الجدة والتى لم تستخدم كثرا يعنى وصولهم إلى قمة التجديد والابتكار، فى آذان هؤلاء نصرخ:

التلفيق هو التلفيق سواء استخدمنا كلمات مستهلكة أو «لنجأ» أو «بشوكهاً» حين يعبر الناس عن جده الشيء وعدم استخدامه من قبل ، ولهذا لا أريد لهؤلاء إرهاق النفس وكد الذهن لاقتناص الجديد، فإن جاء طواعية ليعطينا

شيئا ذا قيمة ونعمت وإلا فهو كالقديم سواء بسواء إذا جاء تلفيقا بل التكلف يكون أبرز حين «نلطع» هذا الجديدة فيبدو كالرقع الجديد فى الثوب الخلق.

ومجمل القول أن العبرة بما تصنعه المفردات بغض النظر عن قدمها أو جدتها حين ينتظمها سياق فنى يفجر طاقاتها كلها جرسا وإيقاعا ومعنى، دون افتعال، بحيث نعايش عملا فنيا متكاملا شكلا ومضمونا.

مأزق

مأزق لاريب هذا السمى تجريدا فها هو نصى الغنائى حروفا تصافح عينا .. ولم تعد ألفاظا تخاطب أذنا أى أنه نص عار تماما لايستره لحن ولايغطيه غناء.

ما الخروج إذن من هذا «المطلب»؟ وهل هو خروج هين؟

لا والله فما هو بالهين، فمهره غال غال غال، هو تثقيف من المهد للحد. يكلفك نور العين ولذة الراحة ويقتضيك سهرا وانكبابا على الأسفار والأوراق، والتهام كل ما يقع بين يديك من ألوان وشكول المعارف ولكنه تعب دونه الراحة، وعذاب دونه النعيم فحسبك أن تبدع عملا عظيما، ليذوب نصبك، ويتلاشى إرهاقك تماما كالزارع يكد ويقتل جهدا... ثم يرى الثمرة... فلاتسل عن سعادته وراحة باله.

هذا مهر غال ولكنه غير معجز، فهو فى متناول الموهوب الذى لم يكتف بموهبته، بل راح يرفدها بالعلم والتحصيل، لأن الموهبة بلا هذا تنكمش وتضمر بل وتموت.

وهاكم سبيلا غير ذى عوج للخروج من هذا المأزق، قد سلكناه- ومازلنا وسنظل إلى ما شاء الله.

فهيا على بركة الله نخطوه خطوة خطوة فى تريث ورويد حتى نصل إلى بغيتنا وهى الوصول إلى أغنية أصيلة تستمد أصالتها من ذاتها وتعطى اللحن والأداء اكثر مما تأخذ منهما ، بل وتكسوهما بأجمل مما يكسوانها فهيا.. هيا وبالله التوفيق، فى أول الطريق.. لابد أن نسأل أنفسنا هل نحن مقتنعون تماما. وبدرجة ١٠٠٪ بضرورة التجريد كحل أمثل للخروج بالأغنية المصرية من نكبتها؟

إذا كان الجواب بنعم فعلى بركة الله نعمل خطانا.. وإلاّ فلا مناص من النكوص، نكوصكم أنتم أما نحن فما ضون بلا توقف فماذا قلتم؟ بارك الله فيكم .. هيا

الخطوة الأولى

لدينا الموهبة والحمد لله، ونريد صقلها فماذا نصنع؟

الشاعر يكتب قصيدة ويليقها على جمهوره ويجمع قصائدة فى ديوان، ووسيطه إما صوته، وإما ديوانه، أما نحن مؤلفى الأغانى فوسيطنا صوت ولحن وشتان بين صوت وصوت، فصوت الشاعر مهما أتقن فن الإلقاء، ليس مطلوبا منه، ما هو مطلوب من المطرب أو المطربة فهما ينغمان الصوت ويموجانه ويعملان به علوا وانخفاضا تبعا للحن ، ويضيفان إليه زخارف وتوشية تزيده تأثيرا.

إذن فنحن كمؤلفين غنائيين فى حاجة ماسة لدراسة الحروف ومخارجها لنكتب كلاما لا يرهق مؤديه فمثلا:

أيها السائل عن رايتنا لم تزل خفاقة فى الشهب «فشهبى»

هكذا تنطق، والشين حرف تفش ولا يتفشى غيره، والتفشى لغة الانتشار، واصطلاحا انتشار الهواء فى الفم عند النطق بالشين، حتى يصل إلى مخرج، الظاء فيحدث صوت يشملهما «شظ شظ شظ» وفى الميكرفون يتجسد هذا التفشى أو «الشظظة» أكثر فإذا سبقت الشين ب «فاء» حدثت فشفشة «فش فش» ، أو فشفظة (فشظ) وقد تخلص المطرب الذكى من هذه الورطة بإظهار «ل» التعريف «الشهب» التى تسقط لفظا إذا دخلت على الحروف الشمسية والشين حرف شمس، أى أن المطرب الذكى قد جعل من ل التعريف فاصلا يفصل الفاء عن الشين فلش، وياليتهاشين واحدة فالحروف الشمسية جميعا تضاعف أو تشدد بعد دخول ل التعريف عليها فششهبى أو بعد الحيلولة بين الفاء والشين فلشهبى، وإظهار ل التعريف قد منع الشين من التضعيف مما هون النطق قليلا.

إذن

فأول خطانا دراسة كافية للحروف ومخارجها حتى نتجنب الإيتان بالحروف المتنافرة أو توالى حروف الحلق التى «تقطع» نفس المغنى وقد يكون ألثغ فى حرف، فيمكننا تجنبه «فى ديوانى إسلامنا لا يهون» زهاء أربعين نشيدا تخلو تماما من هذه الحروف الثلاثة س ص ز، لأنى أتعثر فى النطق بها لخروجها من «الأنف» وقد تعمدت ذلك لأنى أنشدها بصوتى الذى يقال عنه «حلو» وقديما أسقط واصل بن عطاء أستاذ الجاحظ الراء من كلامه لأنه يلثغ بها، لذلك فدراسة الحروف ومخارجها وصفاتها مهمة جدا لمؤلف الأغانى فهل أنتم مستعدون للدراسة؟

نعم

«نعم الله عليكو» ... هيا والله المعين

الجهاز الصوتى

سندرس أجزاءه الرئيسية الآتية

١- منفاخ: هو الرئتان الموضوعتان فى التجويف الصدرى، فوق الحجاب الحاجز، وهما تدفعان الهواء إلى الحنجرة، فيحدث فى الأوتار الصوتية اهتزازات تختلف بحسب الشدة فى اندفاع الهواء ومقدار انقباض أو ارتخاء هذه الأوتار كأوتار العود إذا تموجت

٢- قناة صوتية هى القصبة الهوائية الموضوعة وسط الصدر، أمام المرىء وهى فضلا عن كونها طريقا للتنفس فإنها تستغل أحيانا كفراغ رنان ذى أثر بين فى درجة الصوت.

٣- الحنجرة «حجرة الصوت» : وبها الوتران الصوتيان، وهما رباطان مرنان، يشبهان الشفتين ويمتدان أفقيا من الخلف إلى الأمام حيث يكادان يلتقيان عند ذلك البروز المسمى بتفاحة آدم وبينهما فراغ يسمى المزمار له غطاء يحمى طريق التنفس أثناء البلغ.

وفتحة المزمار تتسع أثناء الشهيق العميق بابتعاد الوترين أحدهما عن الآخر وتضيق قليلا عند التنفس الهادىء أما فى الكلام والغناء فيقترب أحد الوترين من الآخر كثيرا، وبمساعدة أعضاء النطق يتحول الصوت إلى كلام مفهوم.

مخارج الأصوات

الكلام يتكوّن من كلمات ، والكلمات تتكون من حروف أو أصوات، بعضها متحرك وبعضها ساكن.

وللحروف أماكن تخرج منها هى الجوف، الحلق، اللسان، الشفتان، الخيشوم فمن الجوف وهو «خلاء الفم والحلق» تخرج أحرف المد الساكنة وهى-

الألف المفتوح ما قبلها أو حركة الفتحة مثل ما، والياء المكسور ما قبلها أو حركة الكسره مثل:-

فى ، والواو المضموم ما قبلها أو حركة الضمة

مثل: يرجو

وتسمى حروف المد بالحروف الجوفية لخروجها من الجوف، والهوائية لأنها تنتهى بانقطاع هواء الفم، والمدية لقبولها المد وعند النطق بها يندفع الهواء خاليا من الحوائل مارا بالحنجرة والحلق والفم ومن الحلق «من أقصاه ويقابل أقصى اللسان) تخرج الهمزة، الهاء «والهمزة أدخل » أى أعمق ومن «وسطه ويقابل وسط اللسان» تخرج العين، الحاء «والعين أدخل» ومن «أوله خلف الأسنان العالية».

تخرج الغين، الخاء «والغين أدخل» وهذه هى حروف الحلق الستة

ء ه ع ح غ خ

فحذار من تواليها أو الإكثار منها، حتى لا يرهق المؤدى، وهى معبّرة «كمعادل» حرفى عن الصدور الجوانى والمعاناة الداخلية إذا اقتضت الحالة النفسية تعبيرا مساوقالها.

فشحن الكلمات بالحروف الحلقية فى مثل هذه الحالات يعطى تعبيرا

صادقا أو مساوقا ويساعد كلا من الملحن والمؤدى على تصوير الموقف بصدق فمن الممكن مثلا أن نقول:

خروجك من حياتى يا حبيبى

بيهدم فرحتى ويزيد عذابى

فهنا قد جئنا من الحروف الحلقية بـ خ ح ه ع وقد كررنا الحاء ثلاث مرات ونلاحظ أننا لم نسمح لهذه الحروف أن تتوالى متلاصقة لتعذر النطق بها هكذا ، كذلك استعنا بالمدود «و،ا،ى» لتؤكد الالتياع فالملتاع يمد صوته بالشكوى، وأعاننا الوزن المساوق للحالة وسنرجىء الحديث عنه لحينه، أرأيتم كيف يكون «الشغل» المدروس؟ و... «لسه»

اللسان: عضومهم فى عملية النطق، لمرونته وكثرة حركته وانتقاله من وضع لآخر فيكيّف الصوت طبقا لأوضاعه المختلفة وله عشرة مخارج:

١- من بين أقصاه وما فوقه من الحنك الأعلى «من منبت اللهاة» وهى عضو لحمى مشرف على الحلق فى أقصى الفم وجمعه «لهى، لهيات، لهوات» تخرج القاف

٢- من بين أقصاه وما فوقه من الحنك الأعلى «مخرج القاف» تخرج الكاف

ولقرب المخرجين ينطق بعض الناس لا سيما العوام القاف كافا ويفيدنا هذا فى الأغاني الخفيفة على ألسنة «أولاد البلد« حين «يتحذ لقون»، مقلدين «المشكفين» مثل أنا واد خفافه آخر «سكافه» ونلاحظ نطق الثاء سينا بالعامية

٣- من بين وسطه وما فوقه من الحنك الأعلى تخرج الجيم، الشين ، الياء غير المدية

نلاحظ قرب الجيم من الشين إذا عطشت بنطقها هكذا چ عكس الجيم «القاهرية» التى لا تعطش والتعطيش ينفعنا حين نقدم أغانى عن الفلاحين والفقهاء فمثلا:

إچرى ياعوضين   چيب عود چلاوين

ولو أردنا أن نخفف من توالى «الجيمات»

قلنا

إچرى يا عوضين   هات عود چلاوين

و«الفقى» يقول مثلا:

الچبة«لنچ» يا ولدى

أى «جديدة» ... وهكذا

ما رأيكم ؟ نستمر؟

طبعا وألف طبعا

«ماشى» وبحذلقة «ماش»

٤- من بين إحدى حافتيه وما يقابلها من الأضراس العالية، تخرج الضاد

وخروجها من الجهة اليسرى أسهل، ومن اليمنى أصعب ، ومنهما معا أعز وأعسر «كان النبى صلى الله عليه وسلم يخرجها من الجانبين، وكذلك

عمر بن الخطاب رضى الله عنه وأرضاه» ومنها جاء القول «لغة الضاد» ويقال فلان خير من نطق بالضاد.

٥- من بين حافتى اللسان معا «بعد مخرج الضاد» وما يحاذيها من اللثة العالية تخرج اللام

ويأتى إخراجها من حافتى اللسان اليمنى واليسرى معا، إلا أن إخراجها من حافته اليمنى أمكن بخلاف الضاد فهى من اليسرى أمكن كما بينا

٦- من بين رأس اللسان وما فوقه من الحنك الأعلى فوق لثة الثنيتين العاليتين تخرج النون

٧- من بين ظهر طرفه، وما فوقه من الحنك الأعلى فوق لثة الثنيتين العاليتين تخرج الراء

٨- من بين طرف اللسان وما فوقة من أصلى الثنيتين العاليتين تخرج الطاء، الدل، التاء

ولوحدة المخرج ينطق بعض الناس الطاء تاء، خصوصا عند «الدلع» ويمكننا أن نقول على لسان «دلوعة» تول عمرك راجل تيب أى طول عمرك راجل طيب وإذا أردنا «تطيينها» أى جعلها «طينة» جعلنا اللام موضع الراء هكذا تول عملك لاجل تيب

«وفى العامية يجوز التقفية بين الطاء والتاء» هكذا

أنا سيد البيت   مجدع وحويط

ومن السكندريين من يقول عن البطيخ «بتيخ» كذلك قد تنطق بعض

الفتيات «الفافى» وبعض الشباب «إياهم» الدال تاء فمثلا:

إدينى معاد = إتينى معات، ولله فى خلقه شئون، ولكن هذه المعلومات تفيدنا جدا عند الصياغة خصوصا حينما نكتب عن أرباب الحرف وأصحاب اللهجات المختلفة وسوف نشبع هذا الأمر فى حينه

٩- من بين طرف اللسان، وفوق الثنيتين السفليين تخرج الصاد ، السين، الزاى وتسمى «حروف الصفير» ويجوز عاميا التقفية بين السين والصاد هكذا: فين الإخلاص؟ دلونى ياناس

والعوام يقولون:

خليكك سادق = صادق

١٠- من بين طرفى اللسان والثنيتين العاليتين تخرج الظاء، الذال، الثاء ونلاحظ خروجا طفيفا للسان عند النطق بهذه الحروف ولكن العامية لا تراعى هذا وتجعل الظاء ضادا الظهر = الضهر.

ولا تفرق بين الذال والزاى وهنا يجوز التقفية بينهما مثل:

ياجميل يالذيذ ع القلب عزيز

١١ ـ الشفتان : من بين باطن الشفة السفلى ورأسى

الثنيتين العاليتين تخرج الفاء

١٢ ـ ومن بين الشفتين معا تخارج الباء، والميم والواو غير المدية الباء والميم بانطباق الشفتين والواو بانفتاحهما وهذه الأحرف يجب مراعاتها عند الكتابة للأطفال فلسهولتها الناجمة من خروجها من الشفتين انطباقا

وانفتاحا يقول أطفال العالم على اختلاف لغاتهم والهجاتهم بابا ماما واوا فافا حتى الرضع يقولون وا وا عند البكاء.

ويلحق بهذه الحروف د،ل،ت ، تاتا دادا بللا = بدلا من برلا فى أغنية الأطفال الشائعة برلا - برلا - برليلا- فمعظم الأطفال ينطقون الراء لاما وهناك حروف أخرى تصلح للاطفال أتركها لذكائكم «نكمل»؟

ف عرضك «تيّب»

الخيشوم :

وهو أقصى الأنف وتخرج منه أحرف الغنة وهى امتداد صوت الميم والنون خصوصا فى تشديدهما أو أدغامهما مثل إن ، لما، من مال، من نعمة، من مال تنطق ممال من نعمة تنطق منعمة وتسمى الحروف الأنفية وعند نطقها يتراخى الجزء الرخو من الحنك حتى يصل مع اللهاة إلى الجزء الخلفى من اللسان وبذلك يخرج الصوت من التجويف الأنفى ويحدث الفرق بينهما «الميم، النون» على أساس حركات اللسان والشفاة

أعتقد أن هذه المعلومات ستدفعكم إلى التريث عند انتقاء الكلمات... لمعايشة حروفها واختيار الكلمات ذات الحروف التى تتفق والموضوع أو الموقف الذى تعبر عنه الأغنية ومازلنا فى خطوتنا الأولى فصبرا

صفات الحروف

هى عادات كلامية مكتسبة - لا أثر للوراثة فيها يلقنها الطفل منذ ولادته فيؤديها بالسليقة وهذه الصفات تساعدنا على تحديد «مصدر الحرف» ومعرفة صوته والهواء اللازم لإخراجه وهى أصوات مهموسة: «لا

صوتية» الهمس لغة الإخفاء واصطلاحا جرى النفس مع حروفه والمراد بهمس الصوت سكون الوترين الصوتيين فيندفع النفس دون أن يحركهما فيجرى النفس دون الصوت وبذلك تأخذ حروف الهمس كمية كبيرة من الهواء فما تحتاجه عبارة مثل:

«سكت شخص» أكثر مما تحتاجه عباره مثل «لع نجم» لأن أصوات - حروف - العبارة الأولى مهموسة ، والثانية مجهورة والأصوات المهموسة مجتمعة فى قولك:

«سكت فحثه شخص» ومعها يجرى النفس بصوت متمم للحرف نحو :إس، إش .. الخ الخ.

اصوات مجهورة : «صوتية»

الجهر لغة الإعلان، واصطلاحا احتباس جرى النفس، ومنه يتحول هواء الزفير بمروره بين الوترين الصوتيين حين تقاربهما إلى صوت فيمتنع النفس ويجري الصوت قويا نحو: اق، اج وهى باقى حروف الهجاء «بخصم الحروف المهموسة منها» والصوت المجهور يهتز معه الوتران الصوتيان ولاختبار جهر الصوت يمكن إجراء إحدى هذه التجارب:

× لمس الحنجرة أثناء النطق بحرف مجهور ساكن «اق، اج، إذ وو» يشعرنا باهتزاز الصوت.

× سد الأذنين مع النطق بالحرف المهجور يؤدى إلى رنة الصوت فى الرأس

× وضع الكف فوف الجبهه مع نطق الحرف المجهور يشعر بالرنين

أصوات شديدة : «إنفجارية»

الشدة لغة القوة ، واصطلاحا احتباس جرى الصوت عند إسكان الحروف الشديدة المجموعة فى قولنا «أجدت كقطب» والمقصود الجيم القاهرية «غير المعطشة» فعند إسكان هذه الحروف ينجس الصوت والهواء ولايسمح بمرورهما لحظة من الزمن حتى ينفصلا فجأة عن صوت انفجارى شديد ويكون الانفجار فى الباء شفويا وفى التاء أسنانيا وفى الكاف حلقيا.

أصوات رخوة : «احتكاكية»

الرخاوة لغة اللين واصطلاحا جريان الصوت مع الحروف الرخوة حال إسكانها، فعند النطق بها لا ينحبس الهواء انحباسا محكما، وأنما يكون مجراه ضيقا فتحدث أنواع من الصفير أو الاحتكاك أو الحفيف نحو «اس ، اص ، اح» وهى ستة عشر حرفا يجمعها قولنا «خس، حظ، شص، هز ، وضغث، يافذ» .. (هى كدا)

أصوات متوسطة : «مائعة»

لاهى بالشديدة ولا بالرخوة والتوسط لغة الاعتدال واصطلاحا اعتدال الصوت فلا ينحبس انحباسه مع الشديدة ولا يجرى معها كجريانه مع الرخوة وهى خمسة أحرف يجمعها قولنا «لن عمر» وزاد بعضهم حروف المد «واى» فى قوله «ولينا عمر»

أصوات علوية

الاستعلاء لغة الارتفاع واصطلاحا ارتفاع اللسان عند النطق بحروف

الاستعلاء إلى الحنك الأعلى، ويجمعها قولنا «قظ خص ضغط»... «طبعا مش ضغط دم».

أصوات سفلية

الاستفال لغة الانخفاض، واصطلاحا انخفاض اللسان إلى قاع الفم عند النطق بالحروف المستفلة وهى باقى حروف الهجاء «ما عدا العلوية»

أصوات الإطباق

ومعناه لغة الالتصاق، واصطلاحا انطباق اللسان على ما يحاذيه من سقف الحلق عند النطق بحروف الإطباق الأربعة وهى «ص ض ط ظ » وتتطلب صعود اللسان نحو الحنك الأعلى متخذا شكلا مقعرا ولولا الإطباق لصارت الطاء دالا، والصاد سينا ولخرجت الضاد من الكلام.

أصوات الانفتاح

ومعناه لغة الافتراق واصطلاحا انفتاح قليل بين اللسان والحنك الأعلى وهى باقى حروف الهجاء «ما عدا حروف الإطباق»

أصوات مذلقة

الذلاقة من الذلقة وهو الطرف واصطلاحا الاعتماد على طرف اللسان أو الشفة عند النطق وحروفها ستة يجمعها قولنا «فر من لب» ويلزم سرعة النطق بها لخفتها «تصلح لأغانى الأطفال كمامر»

أصوات مصمتة

الإصمات لغة المنع لأن من صمت منع نفسه من الكلام والمراد هنا ثقل

الحروف على اللسان وهى باقى حروف الهجاء «ما عدا المذلقة»

أصوات الصفير

وهى أصوات تشبه صغير الطائر لغة واصطلاحا صوت زائد يصحب حروفة الثلاثة عند خروجها وهى «الصاد الزاى السين» وقد أضاف إليها المحدثون «الثاء والشين»

أصوات اللين

واللين لغة السهولة، واصطلاحا إخراج الحرف بعدم كلفة وحرفا اللين «واو ، ياء» الساكنان المفتوح ما قبلهما مثل:-

خوف، بيت.

أصوات الإنحراف:

والانحراف لغة الميل واصطلاحا ميل الحرف بعد خروجه حتى يتصل بمخرج غيره وهو صفة لحرفى اللام والراء لأنهما ينحرفان فى لسان الألثغ.

صوت التكرار

والتكرار لغة الإعادة واصطلاحا ارتعاد راس اللسان عند النطق بحرف الراء

صوت التفشى

ومعناه الانتشار لغة واصطلاحا انتشار الهواء فى الفم عند النطق بحرف الشين حتى يصل إلى مخرج الظاء.

صوت الاستطالة

والاستطالة لغة الامتداد واصطلاحا امتداد الضاد من مخرجها حتى تصل إلى مخرج اللام.

القلقلة

ومعناها الاضطراب واصطلاحاً صوت زائد يسمع له نبرة قوية فيتهز اللسان فى نطقها، إذا كان الحرف ساكنا،ر أو متطرفا أو موقوفا عليه حرصا على جهره وحروف القلقلة مجموعة فى قولنا «قطب جد»

الغنة

امتداد صوت الميم والنون خصوصا فى تشديدهما أو إدغامهما نحو إن ، لما، من مكان، من نعيم مم ك ان، م نّ ع ى م.

ومعها «مع الغنة» يخرج الصوت من التجويف الأنفى وتشيع عند «اليهود»

التفخيم

هو تعظيم صوت الحروف فى النطق بالحروف العلوية ويكون واضحا مع الفتح، وأقل منه مع الضم وأقل من هذا مع الكسر وحروف الإطباق أقوى تفخيما

الترقيق

إنحاف الصوت فى النطق بالحروف السفلية ما عدا الألف اللينة والراء واللام

الألف اللينة

تتبع ما قبلها فإن وقعت بعد مفخم فخمت وإن وقعت بعد مرقق رققت فتفخم فى مثل صالح، رابح وترقق فى مثل نام، سال

الراء

تفخم إذا وقع فى الكلمة حرف علوى نحو مرصاد ، قرب، فرقة، أو إذا كانت مفتوحة مثل رقيب أو مضمومة مثل رمّان أو ساكنة وقبلها مفتوح مثل هرْج، أو إذا كان ما قبلها مكسورا كسرا عارضا لا أصلياً مثل: إركعوا أو كسرا منفصلا مثل «الذى ارتقى» وترقق قليلا كأن تكون مكسورة مثل رجال، أو ساكنة وقبلها كسر أصلى ولم يقع فى الكلمة حرف علوى مثل فرعون

اللام

تفخم فى لفظ الجلالة بعد فتح أو ضم وترقق بعد كسر «باسم الله» والأصل فى اللام الترقيق ولا تفخم إلا مع لفظ الجلالة بعد فتح أو ضم

الإظهار

إخراج كل حرف من مخرجه بدون غنة وتظهر النون الساكنة والتنوين إذا وقع كل منهما قبل حرف من حروف الحلق السته وهى:-

« ء ه ع م غ خ » مثل:

ينأون، من آمن، من هاجر، أنعمت، رسول أمين

(التنوين= نون ساكنة نطقا لاكتابة»

وتظهر الميم الساكنة إذا وقعت قبل حرف من حروف الهجاء ما عدا

«الميم ، الباء» وتظهر ل التعاريف قبل أربعة عشر حرفا هى الحروف القمرية «ء ب ج ح ع ع غ ف ق ك م ه و ى»

إظهار الحرف المشدد

الحرف المشدد حرفان، أولهما ساكن والثانى متحرك، ويجب إظهاره حيث وقع، خصوصا إذا جاوره صوت مماثل نحو «الحق قل» «اللهم مالك الملك».

الإدغام

ويسميه المحدثون «المماثلة» وهو تأثير الأصوات بعضها ببعض حين تتجاور فتدغم النون الساكنة والتنوين إذا وقع كل منهما قبل حرف من حروف ستة مجموعة فى قولنا «يرملون» فإذا وقع حرف منها بعد النون الساكنه أو التنوين «نون ساكنة نطقا لاكتابة».

وتكتب هكذا «ٌ ً ٍ» على آخر حرف من الاسم المنصرف مثل «ولدٌ ولداً ولدٍ» طبقا لحالة الإعراب وجب الإدغام، والإدغام نوعان: بغنة وله أربعة حروف مجموعة فى «ينمو» مثل:

من نور= منور، ولد ناصح = ولد ناصح وبدون غنة وله حرفان هما «ر،ن» من ربهم= مرّبهم ، ولد لعوب= ولد لّعوب وإذا التقى المتماثلان «فى المخرج والصفة» وكان أولهما ساكنا وجب إدغام الأول فى الثانى مثل:

اضرب بعصاك = اضر بّعصاك، بل لا يخافون= بلاّ يخافون. وإذا التقى المتجانسان «المتفقان مخرجا والمختلفان صفة» كالدال والتاء والطاء وكان أولهما ساكما «جاز» إدغام الأول فى الثانى مثل:

إذ ظلموا = إظّلموا. بلا خلاف

وإذا التقى المتقاربان «فى المخرج والصفة» كالدال والسين نحو «قد سمع» جاز إدغام الاول فى الثانى «قسّمع» على خلاف وتدغم الميم الساكنة وجوبا إذا وقعت قبل ميم متحركة نحو أم من = أمّن وتدغم ل التعريف وجوبا قبل الحروف الشمسية وهى «ت ث د ذ ر ز س ش ص ض ط ظ ل ن » وسبب إدغامها هو تقارب حروفها مخرجا مثل «التين= أتتين أو أتّين»

القلب

أو الإقلاب وهو تحويل الشىء عن وجهه واصطلاحا جعل حرف مكان آخر وله حرف واحد هو «الباء» فإذا وقعت النون الساكنة أو التنوين قبلها قلبت ميما مخفاة مثل «أن بورك= امبورك «رجل بارع= رجلمبارع»»، «عنبر، عمبر»

الإخفاء

هو النطق بالحرف بين «الإظهار والإدغام» وتختفى النون الساكنة والتنوين إذا وقع كل منهما قبل أى حرف هجائى ماعدا حروف «الإدغام والإظهار والقلب» مثل

«أنجينا، سفينة جارية»

وإذا وقعت الباء بعد ميم ساكنة وجب الإخفاء مثل قم بواجبك.

الحمد لله «خلصنا» ولكن بالله عليكم أليس هذا الموضوع مفيدا جدا فى

التعامل مع الحروف؟ قطعا .

الخطوة الثانية

ها نحن قد خطونا خطوتنا الأولى فوقفنا على الأصوات أو الأحرف ومخارجها وصفاتها ، لنعايش الكلمات التى نستخدمها فى تأليف أغانينا معايشة مدروسة فى حالتى كتابتنا بالفصحى والعامية وسوف نعرج على هذا الموضوع «الحروف ومخارجها ، كلما اقتض الأمر ذلك،

والآن نبدأ خطوتنا الثانية لنقف على موضوع مهم متمم لموضوعنا السابق وهو «الفصاحة» هذا العلم الذى كاد ينسى وهو ألصق العلوم بالمنظومات بعامة والأغانى بخاصة، وحين نعايشه سندرك اهميته الشديدة بالنسبة للأغنية فهيا..

الفصاحة

الإظهار، الإبانة ، «أفصح» فلان عما فى نفسه أى أظهر وأبان ومن معانيها أيضا «الجودة» و«التكلم بالعربية» نقول «فصح الأعجمى» إذا جادت لغته فلم يلحن، و«أفصح غير العربى» أى أبان وتكلم بالعربية و«أفصح الصبح» إذا ضاء فظهر وتقع الفصاحة وصفا للكلمة «كلمة فصيحة» وللكلام «كلام فصيح» وللمتكلم «رجل فصيح» ومعناها اصطلاحاً }كون اللفظ بينا ظاهرا متبادرا إلى الفهم مأنوس الاستعمال لحسنه ودقته» وهذا ما تحتاجه الأغنية فهى لاتحتمل الغموض والتعقيد اللفظى وتنافر الحروف

يقول شاعر حديث:

«خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب»فأفسد المعنى الجيد بتوالى الكافات والقافات ومثال آخر من أغنية شائعة

«حط ايده ف ايدى وسلم على» تنطق هكذا حططيده فيدى» فيخيل إليك أن المطربة تقول «حطيته ف ايدى» والمعنى «الجنسى» لايحتاج إلى تفسير أرأيتم مدى حاجتنا إلى الفصاحة؟

فصاحة الكلمة

تكون بسلامتها من:

* تنافر الحروف
* الغرابة
* مخالفة القياس

تنافر الحروف:

وهو ثقلها على اللسان وعسر النطق بها كمثالينا السابقين وقد عيب على أمرى القيس قوله «مستشزرات» بدلا من «مرتفعات» ومن ذات المعين «العهحع أو الخعخع» وهو ضرب من الشجر و«السجسج» أي الأرض السهلة وهذه الصعوبة متولدة من توالى أحرف الحلق أو احتواء الكلمة على أحرف تتكرر بثقل أو يتعثر اللسان حالة النطق بها ولعل خطوتنا الأولى تكون معوانا لنا على تجاوز هذا التعسير، وهذا التوالي للأحرف الجالبة للثقل يندر فى العامية اللهم إلا إذا تعمدنا التعجيز كان نقول لصديق قل بسرعة «خدت الخشبه، خشبة مين، خشبة حبشى، حبشى، مين صاحب الخشبه» أو«قلنا تلات كلمات إن كنتوا ستفهمتوها قولو

استفهمناها وان كنتم ما استفهمتوهاش قولو مااستفهمنهاش» أو ما إلى ذلك من هذا العبث فعلينا أن نحترز ونحترس من تنافر الحروف بانتقاء الكلمات ذات الحروف السهلة المنسابة المتناغمة.

الغرابة

حين تكون الكلمة غير ظاهرة المعنى ولا مألوفة الاستعمال مثل: «مسحنفرة» أى متسعة و«البعاق» أى المطر، و«الجردحل» أى الوادى.. «ياسلام على الرقة»!

وفى العامية يقل هذا ومن العوام من يقول «أجرنك» بمعنى «أتاريك» وهى لهجة لا مانع من دخولها فى أغنية بحيث يتطلبها الموقف وللعامية ولع بتركيبات غريبة ولكنها مستحبة مثل:

(مطّبْعنهاش» اى لا موجب لقولك «طبعا» ومن الممكن الإتيان بمصدر لها من «الطبعنة» كالحوقلة والبسملة والحمدلة وقد أكثرت من هذا فى ديوانى «ثنائيات محجوبية» مثل عجم وهنفل واحنا للأنفشه أى صيف فى «العجمى والها نوفيل ودعنا للأنفوشى» أو تشبه الإيد «متجنوته» بالدهب وتشيل «جوانيتها» يبان القشف والعوام يقولون «أنا مأجز» أى فى اجازة وهذا ليس من الغرابة فهو مألوف وله «قواعده» فالطبعنة من أسماء الأفعال «كالطقبلقة» أى «أطال الله بقاءه» إنما يا أبا تمام لقد «زودتها حبات لاحبتين» بقولك: قد قلت لما اطلخم الأمر وانبعثت عشواء تالية غبسا دهاريسا، فالدهاريس الدواهى، والغبس شدة الظلام واطلخم اى اشتد «حرام عليك ياشيخ» ومن الغرابة تأرجح الكلمة بين معنيين مثل:

ومقلة وحاجبا مزججا وفاحما ومرسنا مسرجا، فالمرسن هو الأنف والمسرج إما أن يكون الأنف كالسراج بريقا ولمعانا وإما نسبة إلى (سريج) حداد يصنع السيوف فكأن الأنف كالسيف السريجى دقه واستواء وقد نجد مثل هذه الحيرة فى العامية مثل:

ويقطف الرمان والورد من ع العود

فالورد لا يكون «على العود» وإنما هو فى أغصان تتفرع من العود وهذا التعبير يجرنا إلى تخيل «جنسى» فاحش فالعود يماثل «القوام» فالورد الذى «على العود» لابد له من «مماثل» على «القوام».

أرأيتم كيف يصنع التنافر والغرابة؟ فكونوا على حذر.

مخالفة القياس

كون الكلمة لاتجري على القانون الصرفى وكلامنا هنا لمؤلفى الفصحى- مثل (نواكس) جمع ؟ «ناكس» أى مطاطىء الرأس فإن «فواعل» قياس لوصف مؤنث عاقل لا لمذكر نقول نساء «حوامل ، فواطم ، شواعر» و«بوق يجمع على أبواق» لا «بوقات ويقال «مودة» لا «مودددة» و»الأجل» لا «الأجلل» وفى أغنية شهيره نسمع

وتنشفت بعطر و«تحممت» بنور

والتحمم من «الحميم» والعياذ بالله فيامؤلفى الفصحى «خلو بالكو».

فصاحة الكلام

يكون فصيحا بخلوه من تنافر الكلمات مجتمعة ، ومن ضعف التأليف

تنافر الكلمات

«وعاف عاف العرف عرفانه» أى «كره طالب المعروف معرفته»
«وقلقلت بالهم الذي قلقل الحشا قلاقل عيش كلهن قلاقل»

«قلقل = حرك ، قلاقل= جمع قلقلة وهى الناقة السريعةو وقلاقل الثانية= الحركة» والتنافر هنا شديد

والعامية تكاد تخلو من هذا

ضعف التأليف

حيث يكون الكلام غير جار على القانون النحوى المشهور- لا شأن للعامية بهذا- مثل:-

«ليس إلاك يا وفى محترم» فقد جاء الضمير متصلا بعد إلاَّ.. ولا يجىء إلاَّ منفصلا «إلا إياك» وهذا الخطأ كثير فى أغانينا بالفصحى لاسيما فى الابتهالات وخطأ آخر وهو الإضمار قبل الذكر لفظا ورتبة مثـــل:

«شكر أباه الولد» والصواب

«شكر الولد أباه» أو «أنفذ خادمه الأمير» والصواب «أنقذ الأمير خادمه»

التعقيد اللفظى

هو أن يكون الكلام غير ظاهر الدلالة على المراد، لخلل فى نظم الكلام

فلا يتوصل منه إلى معناه إلا بمشقة مثل:

جفخت وهم لا يجفخون بها بهم

شيم على الحسب الأغر دلائل

فبغض النظر عن «جفخت، يجفخون» بمعني افتخرت فنجد الوصول إلى الدلالة صعبا جدا فبعد كد نصل إلى المراد «لقد افتخرت بهم طبائع وخصال دالة على ما كان لابائهم من الحسب والنسب، وهم لايفتخرون بها لأنهم متصفون بما هو فوق ذلك» وقد جاء التعقيد اللفظى من:

الفصل بين الفعل «جفخت» وفاعله «شيم» بأجنبى وهو جملة «وهم لا يجفخون بها» الواقعة حالا.

والفصل بين الصفة «دلائل» وبين الموصوف «شيم» بالجار والمجرور «على الحسب»

التعقيد المعنوى

هو كون الكلام خفى الدلالة على المعني المراد وذلك لاستعمال اللفظ فيما لزم معناه لزوما خفيا بعيدا...

كانتقال الذهن من المعنى الأول إلى المعنى الثانى الذى هو لازم بصعوبة سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا وتسكب عيناى الدموع لتجمدا «من عادة الزمان أن يعطى عكس المراد، ولهذا أطلب بعد الدار ليعطينى القرب منكم، وسأطلب الحزن لأحصل على السرور» فكنى بالجمود لظنه أن الجمود هو خلو العين من البكاء مطلقا.. وهنا خطأ فى المعني لأن الجمود هو خلو العين من البكاء حال إرادة البكاء.. مثل:

أعينىّ جودا ولا تجمدا ألا تبكيان لصخر الندى؟

فلا يكون الجمود كناية عن السرور

وأخطأ الشاعر فى قوله

وأركب فى الروع خيفانة   كساوجهها سعف منتشر

يقصد فرسا يسكو عرفها «شعر الرأس» وجهها وهذا من العلامات الشائنة، فالفرس الأصيلة لايكسو عرفها وجهها فالشاعر هنا قد زم فرسه من حيث أراد مدحها.

ونضيف إلى ما يصادم الفصحاحة هذا الركام الهائل من الشعر الحديث وشعر العامية الذى ينحو نحو غموضيا غير فنى تصوروا شاعر عامية يقول:

«الحب فى زنبيل البطاطا سريخ»!!

وحين عرض علينا «تحفته» أشرنا عليه أن سيتبدل البطاطس بالبطاطا وسرعان ما «نفذ» واهو كله «نشا» وهاكم شاعراً آخر يقول :

« رطوبة ريحة النطفه

على بز السما المشروخ»

ومن الشعراء من «يأكل أحشاء النجوم» ومنهم من يخاطب محبوبته بقوله:

«يا مشمشة القلب» وماذا يضر لو قال:

«ياخيارة القلب».. «يعنى الخيار مالوش نفس؟» هذه هى المساوىء

عن الفصاحة فأين الفصيح من القول لينقذنا من هذا «العك» ؟

«بس كدا .. خدو عندكم»

اللى شفته قبل ما تشوفك عنيّه عمر ضايع يحسبوه ازاى عليّه

وكذلك ذات المعنى والسابق عليه

وان مر يوم من غير رؤياك

ماينحسبشى من عمرى

وأغنية «مسافر زاده الخيال» أو «النهر الخالد» فهى تنساب انسياب النيل الكريم.

ونجد الكثير من شعر عنترة وقيس ليلى والعباس بن الأحنف وعلي محمود طه والشابى ووو .. وعليكم بالبحث فلن يرهقكم فالكلام الفصيح كثير بحمد لله، نخلص من كل هذا بالآتى:-

إنتقاء الألفاظ المشحونة بالمعنى المسارق جرسها لمعناها مثل:

أفكارى عليك بتشابى

زى الأطفال وتناغى

وتقولك إنت شبابى

وتحايل فيك وتلاغى

وكمان أحلامى الحلوه

علشانك تصبح غنوه

ما هو إنت أعز احبابى

وحياتى ومالى فراغى

هذا مطلع أغنية لى راعيت فيه الآتى:

التعبير عن اللهفة والتعلق عبر كلمة (بتشابى) فالطفل يكاد يقذف نفسه قذفا ويثب لهفة على من يحبه و«المشاباة» تستدعى «المناغاة» وملء الفراغ فيه ما فيه من الإيحاء بهيمنة الحبيب بحيث لايدع فى حياة الحبيبة ركنا إلاّ وشغله... وحرف (الغين) الذى لايكاد يستخدم فى التقفية يعطى جو الطفولة «غى غى غى» أما سمعتم «إمجغه» يقولها الطفل ونداعيه بها؟

والمشاباة هنا ليست لكائن بشرى، وإنما لأفكار مما يجسد المعنوى، وكثرة (المدود» ألفات وياءات المد دلالة على اللهفة والتعلق، فالألفات تمتد كانبساط جسد الطفل ليلقى بنفسه فى أحضان من يداعبه بحب، والياءت كانكماش جسده تحفزا للوثب.

وحسبنا حتى لانتهم بمحاباتنا.. ومن الكتب الرائدة التى تساعد على تفتح الحس الانتقائى كتاب الشهيد سيد قطب «التصوير الفنى فى القرآن» وهل بعد القرآن الكريم منبع ثر للكلم الفصيح؟

انظروا:

فذلك الذي يدع اليتيم، بالله عليكم ألا يحمل هذا الفعل صوت الدّع

وهو الدفع الشديد فى الظهر؟ اسمعوا «دع . دع.. دع» وانظروا:

والصبح إن تنفس، ياسبحان الله الصبح كائن حى يتنفس وليس هو وحده الذى يتنفس هنا، فكل الكون، الورود الطيور، البشر، الأنعام ال .. كل الوجود يصحو من غفوته ويملء صدره يشهق ويزفر، بعد انتقائنا الدقيق للكلمات الموحية نختار لها (السياق) الملائم.

فقد تكون الكلمات فصيحة فى ذاتها ولكنها تفقد فصاحتها إذا وضعت فى سياق غير ملائم، مما يؤدى إلى لتعقيد اللفظى فمثلا:-

كريم متى أمدحه أمدحه والورى معى وإذا مالمته لمته وحدى، فالكمات مفردة لاغبار عليها ولكنها فى هذا السياق بالذات ثقيلة عسيرة فى النطق فتكرر «أمدحه» أدى إلى توالي ثلاثة أحرف حلقية «حه = الحاء، الهاء ، ثم همزة أمدحه الثانية حه أ» إذن فالمعمول عليه بعد انتقاء الكلمة الخالية من تنافر الحروف والغرابة ومخالفة القياس هو السياق الذى تتجاور فيه الكلمة والكلمة تجاوراً لايؤدى إلى تعقيد لفظى وهنا يعن لنا سؤال... يقولون كلمة «جميلة» فما معنى ذلك؟

وهل هناك كلمة جميلة وأخرى قبيحة؟

لا لايوجد- عندنا - ما يسمى بالكلمة الجميلة وكذلك لا يوجد عندنا- ما يسمى بالكلمة القبيحة فما عندنا إلاّ ما يسمى الكلمة «الأمينة» وهى التى تحمل المعنى «بأمانة» بكل طاقاتها بمخارج حروفها المساوقة للمعنى وبجرسها المعبر عنه مثل «يدع» و«يتنفس» و«بتشابى» هذا ما نقول- ونصر- على القول به وعندنا «كل كلمة أمنية فهى جميلة ولا عكس» فنحن لا نصنع صنع الذى يفضل كلمة الياسمين على كلمة الطين.

فهذا تفضيل غرساذج لأنه ينظر إلى الكلمة «مجرّدة» من «سياقها» فلا فضل لكلمة على أخرى حالة التجريد.. لماذا؟

لأن الكلمة مجردة لا تحمل إلا مدلو لها لا غير وهنا لا فضل لكلمة على أخرى، حتى الكلمات «المجعلصة» مثل التى استثقلناها ونحن نتحدث عن فصاحة الكلمة مثل «الهعخع» وما يماثلها فما لفظناها إلاّ لوردوها فى سياق لم تناغمه ولو وضعت فى سياق آخر يتطلبها لكانت «أمينة أى جميلة» ففى القرآن الكريم كلمة «ضيزى» وهى عند القائلين بـ «جمال» الكلام لاجمال فيها على الإطلاق هذا حكمهم عليها حالة التجريد.. ولكن لايسد غيرها مسدها فى سياقها هذا:

«الكم الذكروله الأنثى؟ تلك إذاً قسمة ضيزى» فحذار حذار من الحكم لكلمة أو عليها، حالة تجردها من سياق ما، وحذار حذار من قولكم جميلة وقبيحة، وقولو مثلنا «أمنية» ولكن من خلال السياق لاقبل الانتظام فيه .

يدع .. تنفس

أنا أدع المجرم

الرجل قد تنفس

أين فاعلية الدع والتنفس هذا؟

لا فاعلية على الإطلاق.. كيف؟

«أقول لكو»:

الدع فى السياق القرآنى الكريم كان «لليتيم» بما تحمله هذه الكلمة من استدرار للعطف والرحمة وكلمة يتيم لها «رصيد» كبير من وصايا الرسول

الكريم وكم حث القرآن الكريم على الإحسان إليه ماديا ومعنويا... وكم وكم وكم كل هذا يتبادر إلى الذهن لدن ذكرنا اليتيم، فدعه إذن من القسوة بل من الجرم بحيث يعطى الفعل يدع تصويرهما «القسوة والجرم» بما لا يقوم به غيره... خصوصا «مضارعية» الفعل التى تصور «استمرارية» الدع فكيف يصنع هذا مع من مسحة كف على شعره تؤدى إلى مرضاته سبحانه؟ وكيف يؤذى من تؤدى كفالته إلى معية الرسول الكريم فى الجنة «أنا وكافل اليتيم فى الجنة» وكيف وكيف وكيف.. من هنا يكون للدّع فاعلية .. أما دعى المجرم فـ «إيه يعنى» فالمجرم يجلد ، يسجن ، يشنق، فدعه إذن من باب «الطبطبة» أما تنفس الرجل فتحصيل حاصل وشتان بينه وبين تنفس الصبح، هكذا يكون الحكم للكلمة أو عليها خلال سياق ، أما خارجه فعلى الرغم من إعجابنا بكلمة مالخفتها على اللسان أو لاستمتاعنا بجرسها ، أو بهما معا، أو بما تحمله من ذكرى غالية كل هذا وأكثر لايعطينا الحق فى تفضيلنا إياها على غيرها وحسبنا كلمة؟ «يدع» فعلى الرغم من حملها معنى الدفع من خلال جرسها خصوصا «العين الحلقية» و«الدال الإنفجارية» إلاّ أنها كما دللنا لم يكن لها فاعلية إلاّ من خلال سياقها الذى كان لليتيم فيه «دور البطولة» ولولاه لما كان لها إلاّ فاعليتها المحدودة أو ما تحمله وحدها دون معاونة من كلمات مصاحبة فمثلا العساكر يدعون الناس لا يعنى إلاّ «يضربون أو يطردون أو يكرشون» لا أكثر ولذلك فأية كلمة تنزع من سياقها فما لها سوى معناها المنحبس فيها، علمنا كيف ننتقى الكلمة وكيف نضعها فى سياق ملائم واقتنعنا بقولكم بأمانة الكلمة عبر سياق يحكم لها أو عليها.. فماذا بعد هذا؟

علمنا كيف نضع الكلام فى سياقات ملائمة بعد انتقائه ولكن هذه سياقات «جزئية» ونعنى بها جزء من العمل الأدبى، كأسطر من قصة أو أبيات من قصيدة أو مقطع من أغنية.. وهذا لايفى وإلاّ لاكتفينا بما يروقنا من أجزاء عن العمل ذاته.. ولهذا لابد للتعرض للسياق العام وهو العمل بتمامه .

السياق العام

هل هذا «الجزء» من هذا النص «يفضى» إلى بقية أجزائه؟ أم هو قائم بنفسه مبتوت الصلة بما يسبقه وبما يليه من أجزاء؟

لايكون النص نصافنيا أو أدبيا بحق دون تعاون وتعاضد وتكاتف لاسياقاته الجزئية فحسب، بل لابد من انصهار أصغر جزئياته بأكبرها فى تناغم وتلاؤم، كالبنيان المرصوص كأسنان المشط كالجسد الواحد إذا إشتكى عضو منه ولو كان أظفوراً، تداعى له سائر الجسد، وإذا جئنا إلى النص الغنائى وهو ما يعنينا هنا لنطبق عليه هذا، لأعيتنا الحيل.... اللهم إلاّ إذا أغضينا عن أشياء فيه تنال من اكتماله فالسياق العام أو النص برمته يتكون من عناصر شتى مثل-

«الكلمات جرسها، الوزن، التقفية، التصوير، المعانى، الوحدة الموضوعية، الوحدة العضوية ، ما يهدف إليه النص وو..» كل هذا - وأكثر - لانعايشه على حدة، وإنما نتلقاه كلا لا يتجزء، وجسدا لايتبعض وإذا نظرنا إليه أجزاء وأبعاضا فبغرض الدراسة فحسب، تماما كالطبيب وإن اختص بعضو يعالجه إلاّ أنه لا يغفل عن كون هذا العضو فى «جسد»

وليس قائما فى فراغ.

وأغنية «أيظن» مثال طيب على هذا التلاحم بين العناصر.

فبدايتها تقدم إصرارا على عدم العودة إلى حبيب يتخذ حبيبته هزوا ولعبا.

أيظن أنى لعبة بيديه؟

أنا لا أفكر فى الرجوع إليه

إذن فنحن نتوقع من هذا المفتتح أنه لارجوع أبدا واستنمنا إلى هذا التوقع.. وفجأة...

واليوم عاد كأن شيئا لم يكن

وبراءة الأطفال فى عينيه

ليقول لى إنى رفيقة دربه

وبأننى الحب الوحيد لديه

وتساءلنا

هل «ستحن» أم ستظل على أصرارها ولكن

حمل الزهور إلى كيف أرده؟

وصبايا مرسوم على شفتيه

فنصدم لامن نكوصها فحسب ولكن لخلخلة «الوحدة الموضوعية» فالموضوع يلخص عنوان الأغنية «أيظن؟» لا «دابعده» فكان يجب أن

يسير النص حتى نهايته على هذه الوتيرة ليكون «الموضوع» كما لخصه العنوان «لا رجوع البتة»... ولكن..

أى خلخلة هنا؟ فمنذ المفتتح والنظرة التى تجاوز القشر للباب تقول «بذوبان المحبة لهفة إلى رجوعه إليها.. ورجوعها إليه كيف؟

أنا «لا أفكر» لا أنا «اعتزمت» وهذه خصيصة أنثوية تعنى «يتمعن وهن الراغبات» ويبدين بعض «الاعتراض» حفظا لماء الوجه ، ثم

واليوم عاد كأن شيئا لم يكن

لاينسحب هذا القول عليه هو. بقدر ما ينسحب عليها هى «كأن شيئا لم يكن» يعنى كأن لم يكن تفكير فى عدم الرجوع إليه، وإلاّ فلماذا «تتفرس» فى محياه لترى «براءة الأطفال فى عينيه»؟ فالمعتزمة بعداً الا تطيق النظر إلى وجه من يظنها «لعبة» بيديه يلهو بها إذا شاء ويدعها إذا شاء بل ويحطمها إذا شاء، حتى ولو قال لها ألف مرة أنت رفيقة دربى وأنت الحب الوحيد لدي، فإذا كان الأمر كذلك فلماذا لا يكسو هذا الإحساس سلوكه تجاهها؟

هل تراه قد ندم؟ وهل براءة الأطفال فى عينيه جاءت صدقا أم تمثيلا؟،، حتى لو كان هذا حقا.. فهو ندمان برىء كطفل، فالموقف لايستوجب ما نسميه«النقلة السريعة» ونعنى بها سرعة التحول «المشاعرى» الواضح فى «كيف أرده» بل فى «كأن شيئا لم يكن» فمثل هذا المجىء و«كأن شيئا لم يكن» يثير عند من تعتزم القطيعة بصدق الاستفزازبل والنفور والكراهية.. أيصنع بى ما صنع ثم «بكل عين قوية» يجىء هكذا «كأن شيئا لم يكن» و«براءة الأطفال فى عينيه» «كمان» وهنا يتفجر الغيظ المكبوت فى كلمة

بل فى صرخة مدوية لا .. لا عودة ثم تهرول مغادرة المكان أو «كارشة» إياه فماثله إلاّ «الطرد» ولكن صاحبتنا مدلهة حتى النخاع.. ما «صدقت» عودته حتى سوغت لنفسها ترحيبهابه بـ «كيف أرده» وليس الأمر أمر «زهور يحملها إليها» فلو جاء صفر اليدين أو حاملا «فجلا» لما تغير موقفها إذن فالوحدة العضوية عاملة باقتدار مشوق يدفع للترقب.

مـــاعــدت أشـعـر والحـرائـق فـى دمـى

كـيـف الـتـجـأت أنـا إلـى زنـديـه

لماذا «التجأت»؟ ولماذا «أنا»؟ ولماذا «زنديه»؟ والبدائل «على قفامن يشيل»؟ هذه المفردات - ولا غيرها- من فلتات عقلها الباطن خرجت فى لحظة شوق جارف، لحظة «حرائق فى دم» لتعلن أنه- ولا سواه - «الملجأ».. ملجئى «أنا» وحدى بلا شريك و«زنداه» القويان ما خلقا إلاّ لألجأ «أنا» إليهما فهو حبى الوحيد أليس «صباى مرسوما على شفتيه» ولست أنا وحدى المنتشية بعودته

حـتـى فـسـاتـيـنـى الـتـى أهـمـلـتـهـا

فـرحـت بـه رقـصـت عـلـى قـدمـيـه

ولماذا أهملتها؟ لأنها ما كانت تستحق عنايتى «من غسيل ومكوة» و«إكسسوارات» إلاّ من أجل أن أقابله بها وما فرحت الفساتين وما رقصت فالفرحى أنا والراقصة أنا وفساتينى ما هى إلا «معادلى الموضوعى»

وبـغـيـر أن أدرى مـددت لـه يـدى

لـتـنـام كـالـعـصـفـور بـين يـديـه

هى «منومة» ويدها - دون إرادتها- تمد إليه لتنام كالعصفور بين يديه

نحن «لا نأكل» من هذا الكلام فالإصرار على الرجوع من المفتتح حتى «المختتم»

من قال إنى غير عائدة له

«جالكو كلامى» فهى فى الحقيقة لم تقل هذا إلاّ قولا من طرف اللسان لا إصرار فيه وهذه تذكرنى بـ

ما أحلى الرجوع إليه

قطعا لم نتعرض للناحية «الفنية» لهذا العمل المتكامل وهذا بدهى فيكف أحدثكم عن «التصوير» ونحن لم نخط نحو «البلاغة» أو كيف أحدثكم عن «الوزن» ولم نخط إلى «العروض» فلنرجيء تناولنا الشمولى لهذا النص إلى أن نقف على العناصر المتبقية ثم نعود إليه فهذا نص يستأهل أن نقول له

ما أحلا الرجوع .. إليكا

الوزن

اللغة = «أصوات» دالة يرسلها «لسان»،تستقبلها «أذن»، تستغرق «زمانا» ما.

الكتابة= «أحرف» تخطها «يد» تراها «عين» تشغل «مكانا» ما.

اللغة = «حرسكونيات» - حركات وسكنات- متوالية، إذا «انتظم» تواليها فهى «نظم» وإن لم فهى «نثر».

الكتابة = ليست «لغة، هى تقييد للغة، تسجيل، حفظ

العروض = علم مقنن ، عن طريقه نقف على التوالى الحرسكونى، فنفرق بين ما هو «منظوم وما هو «منثور» وهو«ميزان» سماعى، ذو وحدات

وزنية، هى متواليات حرسكونية منتظمة تقابل متواليات اللغة فإذا تم (التطابق» حصلنا على «نظم» ، وإذا لم فمحصولنا «نثر».

المجال اللغوى والعروضى «زمانى» فكلاهما متواليات حرسكونية، بدهى لن يكون تعامل بين «العروض = الميزان» وبين «الكتابة» لمكانية مجالها لهذا سنسقط «المكتوب» من حسابنا لدى دراستنا العروضية = «الوزنية»، تعاملنا - إذن - سيكون مع «المنطوق» ، لما كان العروض واللغة متواليات حرسكونية «منطوقة» فعلينا أن ندرس- وبدقة- «المنطوق وغير المنطوق» و«المتحرك والساكن» ندرس «المنطوق» لنعمل حسابه و«غير المنطوق» لنسقطه من حسابنا.

وندرس «المتحرك والساكن» لندرك التوالى الحرسكوى أمنتظم هو؟ أغير منتظم؟ ليكون حكمنا (بالنظميّة أو النثريّة) عن يقين.

ما هو المنطوق؟

كل ما يرسله (اللسان) وتستقبله (الأذن) ، سواء كان له وجود «مكانى» أو لم، فالمعمول عليه هو الوجود «الزمانى» ناموا ليس لألفها الأخيرة «وجود زمانى» على الرغم من وجودها «المكانى» لأننا ننطقها هكذا نامو، فهى- إذن- أربعه أحرف لا خمسة وكذا نثبت كل (منطوق» ولو لم «يكتب».

وهاكم جدولا قسمناه إلى خانات ثلاث، الأولى تضم كلمات كما «تكتب» والثانية تضم ذات الكلمات كما «تنطق» والثالثة توضح ما طرأ عليها.

الكلمة مكتوبة	ذات الكلمة منطوقة	ما طرأ عليها
الله	اللاه	زيادة ألف ممدودة بعد اللام الثانية.
الرحمن	اررحمان	سقوط (ل) التعريف، تضعيف الراء، زيادة ألف ممدودة بعد الميم
هذا	هاذا	زيادة ألف ممدودة بعد هاء التنبيه
هذه	هاذهي	زيادة ألف ممدودة بعد هاء التنبيه، وياء ممدودة بعد هاء التأنيث
ذلك	ذالك	زيادة ألف ممدودة بعد الذال
هكذا	هاكذا	زيادة ألف ممدودة بعد الهاء.
هؤلاء	هاءلاء	زيادة ألف ممدودة بعد الهاء، وسقوط الواو.

الكلمة مكتوبة	ذات الكلمة منطوقة	ما طرأ عليها
أولئك	ألائك	سقوط الواو، وزيادة ألف ممدودة بعد اللام.
لكن	لاكن	زيادة ألف ممدودة بعد اللام.
محمد	محممدن	تضعيف الميم، وزيادة نون بدل التنوين (التنوين مطلقاً).
مدّ	مدد	تضعيف الحرف المشدد (مطلقا)
طه	طاها	زيادة ألف ممدودة بعد الطاء، وأخرى بعد الهاء
منهُ	منهو	زيادة واو ممدودة بعد ضمير الغائب المضموم.
عليه	عليهى	زيادة ياء ممدودة بعد ضمير الغائب المكسور.

الكلمة مكتوبة	ذات الكلمة منطوقة	ما طرأ عليها
قاموا	قامو	سقوط الألف بعد واو الجماعة (مطلقا).
عمرو	عمر	سقوط الواو.
الذى	اللذى	تضعيف اللام.
التى	اللتى	تضعيف اللام.
الدار	اددار	سقوط (ال) التعريف وتضعيف الدال.
فى الدار	فددار	سقوط الياء ، و(ل) التعريف وتضعيف الدال.
والجمل	ولجمل	سقوط ألف التعريف.
والتين	وتتين	سقوط (ال) التعريف، وتضعيف التاء

الكلمة مكتوبة	ذات الكلمة منطوقة	ما طرأ عليها
آكل	أأكل	زيادة ألف
شجر	شجرن	زيادة نون بدلا من التنوين (مطلقا).
داود	داوود	زيادة واو.
طاوس	طاووس	زيادة واو.
يس	ياسين	زيادة ألف ممدودة بعد الياء ، وياء ممدودة بعد السين .
عمرها الباقى	عمر هلباقى	سقوط الألف المدودة بعد الهاء وألف التعريف.
حسنها الساحر	حسنهسساحر	سقوط الألف المدودة بعد الهاء و(ال) التعريف ، وتضعيف السين

لاشك فى اقتناعنا بمغايرة «المنطوق للمكتوب» بعد تصفح هذا الجدول ولنزد الأمر توضيحا: الرحمن، التين، الدار، نلاحظ تضعيف الحرف الواقع بعد «ال» التعريف كذلك نلاحظ سقوط «أ» التعريف مرة، و«ال» التعريف مره أخرى... لماذا؟

لأن هذه الحروف «شمسية» وهاكم الحروف الشمسية كلها:

ت ث د ذ ر ز س ش ص ض ط ظ ل ن

هذه الحروف إذا سبق أيّامها «ال» التعريف يحدث الآتى:

سقوط «لّ التعريف» دائما فى أول الكلام وفى أثنائه

سقوط «أ» التعريف أثناء الكلام وإثباتها فى أوله.

تضعيف الحرف الشمسى بعد دخول «الّ» التعريف عليه.

فمثلا:

الدار = اددار، اثبتنا «أ» التعريف لمجيئها فى أول الكلام

والدار = وددار، أسقطنا «أ» التعريف لمجينها أثناء الكلام «ولو سبقت بحرف واحد» أمّا «ل» التعريف فساقطة أبدا.

الجمل = الجمل كما هى.

والجمل = ولجمل بسقوط «أ» التعريف لماذا؟

لأن «الجيم» حرف «قمرى» وهاكم الحروف القمرية كلها:

ء ب ج ح خ ع غ ف ق ك م هـ و ى.

مع الحروف القمرية نثبت «ل» التعريف مطلقا «أول الكلام وأثناءه» ، أما «أ» التعريف فمثبتة أول الكلام وساقطة أثناءه.

الحرف المشدد

هو كل حرف توضع فوقه علامة التشديد أو التضعيف هذه « ّ » ويحسب بحرفين مثل:

مدّ، شدّ، سحّار، السلام = مدد، شدد ، سححار، اسسلام وهكذا

المد

وعلامته «آ» فوق الألف مثل آكل، آمال ، مآل ، آلة - أأكل، أأمال، مأأل ، أألة.

وتحسب هذه الألف بحرفين وكذلك «الواو» في داود، طاوس = داوود، طاووس ، بعد وقوفنا على «المنطوق وغير المنطوق» يتبقى لنا أن نقف على «المتحرك والساكن» وهاذان هما جناحا الوزن ، إذا تخيلناه طائراً وكما لا يكون للطائر «وزن» دون جناحيه فكذلك لا يمكننا تفهم «العروض» = «الميزان» بغير أن نتقن معرفة «المنطوق وغير المنطوق والمتحرك والساكن» فإلى المتحرك والساكن.

المتحرك

هو لك حرف يقبل أيا من علامات الحركة الثلاث = الفتحة، الضمة، الكسرة

ويرمز للفتحة بشرطة صغيره «فوق» المفتوح هكذا:

«بَ» وبذات الشرطة يرمز للحرف المكسور ولكن «تحت» الحرف هكذا:

«بِ »، والضمة يرمز لها «بواو صغيرة» تكون فوق الحرف المضموم هكذا:
«بُ »

الساكن

ساكن تظهر عليه علامة السكون وهى دائرة صغيرة «ه» توضع «فوق» الحرف مثل : قلْب، لاتنمْ ، لمْ يقلْ، وساكن لاتظهر عليه علامة السكون كالحرف المتحرك فى نهاية الكلام مثل جاء الولد الماهر، فسنسكن الراء وهذا هو «سكون الوقف»، التنوين مطلقا «فتحا، ضما، كسرا» هو «نون» ساكنة مثل ولد، ولداً ، ولدٍ = ولدن، الحرف المشدد يحسب بحرفين أولهما ساكن أبدا وثانيهما متحرك مثل فرّ ، قهار = قرْرَ ، فهْهَار، الحرف الثانى من الألف التى تقبل علامة المد « آ » هكذا: آكل أأكل ، مآل = مأأل «السكون هنا لاتظهر علامته وكذلك المشدد، وكذلك الواو الثانية فى داووْد طاووْس وإظهارها هنا توضيحا فحسب»، «ل» التعريف مع الحروف القمرية ساكنة أبدا ونرسم علامة السكون للتوضيح فقط = الجمال = الجْمال «واى» «الواو ، الألف، الياء» التى «للمد» إذا جاء أى منها أثناء الكلام لا أوله «هنا تكون متحركة لأن الكلام لايبدأ بساكن» و«واى» هذه ساكنة سواء جاءت فى اسم مثل:

حنان، حنون، حنين، القاضى هاذا ، هدى ، سماء . أو فى فعل مثل : رمى، يرمي، يرجو، قال ، يبيع ، أو فى حرف مثل فى، لا، ما، على وسميت أحرف المد لأن سكونها «يمد» به الصوت ، على عكس السواكن التى يقف عندها الصوت مثل لم يكنْ، قلْ، لا تلعبْ، جاء الولدْ «سكون الوقف».

أى أننا نقف على السواكن التى «تظهر» عليها علامة السكون [ه] وكذلك فى نهاية الكلام، وحذار من الخلط بين هذه ال «واى» وبين الواو والألف والياء التى تقبل أيًا من الحركات الثلاث أو التى تجىء أول الكلام فهى عندئذ متحركة، ها نحن قد وقفنا على «جناحى» طائرنا «الوزن» وقبل انتقالنا لموضوع آخر نقدم هذه الملاحظات:

لانبدأ الكلام بساكن كما أشرنا، لا يلتقى ساكنان إلاّ فى نهاية الكلام وإذا التقيا أثناءه أسقطنا الساكن الأول فمثلا:

فى البيت= فلبيت .. لماذا؟

لأن الياء فى حرف «فى» ساكنة «ياء ممدودة» و«ل» التعريف فى «البيت» ساكنة كذلك، وقد التقى الساكنان فأسقطنا الساكن الأول وأما فى نهاية الكلام فيلتقى السكنان مثل جاء الغلام فألف المد ساكنة والميم ساكنة وقفا، وهنا لا مناص من التقائهما

الإشباع

هو مد الصوت بالحرف المتحرك فى نهاية الكلام «المنظوم» فيتولد من الفتحة «ألف ممدودة» ومن الضمّة «واو ممدودة» ومن الكسرة «ياء ممدودة»

أنا والله أهواكَ = أهواكا

ولد الهدى فالكائنات ضياءُ = ضياءو

فقا نبك من ذكرى حبيب ومنزلِ = منزلى ولا يكون هذا أثناء الكلام «المنظوم» ولكن فى نهايته، وهذا خاص بالنظم دون النثر ومن الإشباع مد «الهاء» حين تكون «ضمير غائب أثناء الكلام المنظوم وفى نهايته حين

يقتضى «الوزن» ذلك مثل: مضناك جفاه مرقده = جفا هو، مرقد هو، عليه خافقى يجب = عليهى، والاشباع بنوعيه من السواكن

الخط العروضى

هو خط خاص بعلم المعروض وحده لايقاس عليه يثبت الكلام كما «ينطق» لا كما «يكتب» فيثبت المنطوق ويسقط غير المنطوق، ولدينا تجربة مفيدة جدا هى نقل كلام مسجل على شريط إلى الورق ، نقلا حرفيا، بمعنى أن نكتب ما «نسمعه» فحسب ، وإذا لم يتيسر لنا جهاز تسجيل ، فليقرأ أحدنا أسطراً بصوت مسموع وليكتب الآخر ما (يسمعه) بدقة يستوى أن يكون الكلان نظما أو نثرا، فكلاهما عامل فى «المكانّ» خطا، وفى «الزمان» لفظا، ولنأت بمثال : «محمد رجل عظيم القدر فى الأخلاق، لا يتفوق عليه إنسان فى هذه القيمه، وله قلب كبير» هكذا «نكتب» بالخط المألوف.. وهكذا «نسمعه» فنكتبه بالخط العروضى :

«محممدن رجلن عظيم لقدر فلأخلاق، لا يتفووق عليهى إنسانن فى هاذهل قيمه ولهو قلبن كبير»

ولن يتسنى لنا «الكتابة العروضية» إلاّ بعد «هضم» المتحرك والساكن والمنطوق وغير المنطوق بدرجة ١٠٠٪ ومع التمرس والمران لا يكون الوصول إلى هذه الدرجة صعبا.

تمرين

سنقدم تمرينا نحل جزء منه ونترك لكم حل باقيه بغية التمرس ودفعا إلى الإتقان «صديقى يحتمى فى أبيات الشعر المنثور فى وجه القمر، وأنا

أمشط شعرى الليلى فوق القمة البارده.

وأتدحرج على أسلاك التوتر والقلق لا أتورع عن المجازفة، ولا أرفض دعوات التحدى فى وجه العاصفة.

صديقى يلعق خوفه، وأنا قد نشرت صدرى فى وجه المخاطرة ودسست أظفاري، وقفزت فى لحظة مشعة نحو الموت»

وفاء جابر

من الممكن أن «نفك» نصيبنا من هذا الكلام حرفا حرفا «منطوقا» ليظهر بوضوح ما أضيف وما أسقط هكذا:

ص د ى ق ى .. ى ح ت م ى .. ف ى أ ى ب ا ت ش ش ع ر ل م ن ث و ر ه .. ف ى و ج ه ل ق م ر.

وأن ا أ م ش ش ط.. ش ع ر ل ل ى ل ى ى ف وق ل ق م ة ل ب ا ر د ه . و أ ت د ح ر ج .. ع ل ى أ س ل ا ك ت ت و ت ت ر و ل ق ل ق .

و .. أكملوا على هذا النهج، ثم وضحوا ما أضفتم وما أسقطتم.

لعلنا نكون بهذا الإسهاب قد قدمنا عرضا وافيا لصلب العروض وجناحيه ألاوهما المنطوق وغير المنطوق والمتحرك والساكن.

رمزا الحركة والسكون

يرمز للحركة مطلقا «فتحة ، ضمّة ، كسرة» بهذه الشرطة المائلة (/) ويرمز للسكون بهذه الدائرة الصغيرة (ه» فمثلا:

ولد = ولدن= ول د ن = /// ه

فى = ف ى =/ ه ، على = ع ل ى = //ه

،هكذا نقابل المتحرك برمزه / والساكن برمزه وقمة التمكن من العروض = الوزن ، تتجلى فى «ترجمة» خطه العروضى إلى مجرد رمزى الحركة والسكون ، فمثلا:

«جاء ولد يجري وله لهاث مسموع» تكتب عروضيا هكذا

«ج ا ء و ل د ن ى ج ر ى و ل ه و ل ه ا ث ن م س م س و ع » وتكتب «رمزيا » هكذا:

/ ه //// ه / ه / ه /// ه //ه / ه / ه/ ه ه

الوحدات الوزنية

العروض = ميزان «سماعى» له وحدات وزنية كأى ميزان ووحداته الوزنية هى متواليات حرسكونية منتظمة ، فما هى؟

الكيلو جرام = وحدة وزنية كلية

وهو مكون م وحدات جزئية مثل:

ثمن وربع ونصف

ووحدته الأولية أى أصغر وحداته هى الجرام ويمكننا قلب هذا «الهرم» هكذا

جرام = وحدة أولية

ثمن وربع ونصف = وحدة جزئية.

كيلو جرام = وحدة كلية

وعلى هذا النسق تقوم الموازين والمكاييل والمقاييس «أولية. جزئية ، كلية» كذلك تقوم وحدات العروض، فالجرام يماثل الحركة والسكون فهما الوحدة الأولية ووحدات الكيلو جرام الجزئية يماثلها فى العروض الأسباب والأوتاد،

والكيلو جرام وهو الوحدة الكلية تساوى التفعيلة عروضيا.

مع خلاف بدهى هو «فردية» الوحدة الأولية فى الكيلو جرام فهى «الجرام» مفردا، وكذلك سائر الموازين والمكاييل والمقاييس، بينما نلاحظ «الثنائية فى الوحدة الأولية عروضيا، وهذا أمر بدهى فالكلام لا يقوم على الحركة وحدها ولا يمكن أن يسمى كلاما مفهوما- عندئذ- وإنما هو «بربرة وهمهمة وغمغمة» حتي هذه لا تخلو من سواكن.

كذلك لا يقوم الكلام على السكون وحده، فالسكون إما مد وإما سكوت، والمد لابد أن يسبق بحركة لأن الكلام لا يبدأ بساكن فمثلا «ما ، فى ، على يرجو» نجد مدودها وهى «الألف، الياء الواو» أو «واى» مسبوقة بمتحرك لهذا قلنا بثنائية الوحدة الأولية فى العروض فبالحركة والسكون يتضح الكلام وتتحدد معالمه.

الوحدة الجزئية

الأسباب :

نوعان = ثقيل وخفيف

وكلاهما من حرفين

فالسبب الثقيل مكوّن من محتركين ورمزه = // وحركته مطلقة «فتحة،

ضمة ، كسرة» فكلها معبر عنه بهذا الرمز/ مثل :

لك ، بك = // . //

والسبب الخفيف مكوّن من متحرك فساكن ورمزه/ ه مثل :

ما ، لم ، فى عن ، كن = / ه ،/ ه ، / ه ، / ه ، / ه

الأوتاد

نوعان = وتد مجموع ، وتد مفروق وكلاهما من ثلاثة أحرف فالوتد المجموع من حركتين فساكن ورمزه // ه مثل:

أنا ، على ، رجا = // ه ، // ه ، // ه

الوتد المفروق من حركتين يفرقهما ساكن ورمزه /ه / مثل:

علْم، علْم ، بطْن، ظهرْ

/ ه / ، / ه / ، / ه / ، / ه /

إذن فالوحدات الجزئية هى:

سبب ثقيل = //

سبب خفيف = /ه

وتد مجموع = // ه

وتد مفروق = / ه /

الوحدة الكلية:

التفعيلة:

نوعان : خماسية وسباعية فالخماسية تتكون من سبب خفيف ووتد مجموع فإذا قدمنا السبب الخفيف على الوتد المجموع حصلنا على الوحده الوزنيه الكلية أو التفعيلة الخماسية فاعلن = فا = / ه = سبب خفيف + علن = // ه = وتد مجموع مثل:

«ليه كدا، يازمن، خدبقى»، التفعيلة فاعلن خماسية أى مكونة من خمسة حروف ، فلابد أن نزن بها كلمة مماثلة فى عدد الحروف ومواضع الحركة والسكون، بحيث يتم التطابق التام بينهما فى العدد والمواضع وإلاَّ لحدث خلل يسمى «الكسر» فلا يصح التطابق العددى دون التماثل الموضعى ولابد من تحققهما معا متلازمين.

وإذا كان الأمر كذلك فلماذا جاءت ليه كدا ستة أحرف؟ ل ى هـ ك د ا من قال إنها من ستة أحرف؟ هى من خمسة فقط، كيف لأننا فى العامية نميل كثيرا إلى التسكين وهنا التقى ساكنان هما الياء والهاء «يه» وطبقا للقاعدة الثابتة القائلة - كما سبق بسقوط أول الساكنين إذا التقيا فينبغى - أن نكتب هذه الكلمة - عروضيا - هكذا:

ل هـ ك د ا = ل هـ = / ه = سبب خفيف + ك د ا = // ه = وتد مجموع أى فاعلن وقد توسعنا قليلا لنلفت الانتباه إلى التعامل الدقيق مع العامية التى هى أصعب من الفصحى فالعامية «سائبة» والفحصى منضبطة لقيامها على قواعد الإعراب، ونعود لنستكمل رحلتنا مع التفعيلة أو الوحدة الكلية فنقدم التفعيلة الخماسية الثانية وهى فعولن المكونة من :

فعو = وتد مجموع + لن = سبب خفيف ورمزها = // ه ، / ه مثل:

حبيبى وقلبى يحبك يا روحى = // ه / ه ، // ه / ه ، // ه / ه ، // ه / ه ، // ه / ه

وكلمة ياروحى تنطق بالعاميّة هكذا يروحي = خمسة أحرف مطابقة لـ فعولن عدداً وموضعاً.

ونلاحظ أن فاعلن تعطينا فعولن إذا قدمنا وتدها المجموع على سببها الخفيف هكذا : علن فا = // ه / ه = فعولن وكذلك الحال مع فعولن إذا «قلبناها» فهى تعطينا فاعلن هكذا: لن فعو = / ه // ه = فاعلن وبذلك ننهى تفعيلتينا الخماسيتين ، لنفرغ لتفعيلاتنا السباعية، وبدهى سنجدها من سببين ووتد، فالسببان أربعة أحرف، والوتد ثلاثة وكل ما فى الأمر أن مواضع الأسباب والأوتاد ستختلف من تفعيلة لأخرى، وكذلك من حيث نوع السبب أو الوتد، «خفيف ، ثقيل» بالنسبة للأسباب و «مجموع ، مفروق» بالنسبة للأوتاد، سببان خفيفان متواليان + وتد مجموع ، تكوّن الوحدة الوزنية الكلية «التفعيلة» مستفعلن مس + تف = / ه + / ه = سببان حفيفان متواليان + علن = // ه وتد مجموع مثل : أنت الذى، فى خافقى ، ليه الأسى ، تعمل كدا = / ه / ه // ه = مستفعلن أربع مرات،.
ونلاحظ أن أنت الذي تكتب عروضيا هكذا:

انتللذى = أ ن ت ل ل ذ ى

٧٦٥٤٣٢١

/ ه / ه // ه

سبعة أحرف بعد إسقاط الف الذى وتضعيف لامها ، أما ليه الأسى فتكتب عروضيا هكذا ليهلأسى بعد إسقاط ألف التعريف، ونترك لكم مقابله مالم نقابله بمستفعلن على سبيل المران.

سببان ثقيل وخفيف متواليان + وتد مجموع ، تعطينا «التفعيلة» متفاعلن = مت + فا + علن = // + / ه + // ه ، مثل

ولدى أنا ، بلد الهنا ، ولد الهدى، نزلت هنا = /// ه // ه = متفاعلن أربع مرات، والعامية تتعامل قليلا مع هذه التفعيلة لميلها إلى التسكين أكثر ولذلك يكون تعاملها مع مستفعلن أكثر فهى مساوية لمتفاعلن ولكن تقل حركاتها عن متفاعلن واحدة، وتزيد سواكنها عنها واحدا ، مما يجعلها أيسر نطقا وكثيرا ما تلتقيان معا فى نسق وزنى واحد سنقف عليه فى حينه ، أما مقابلة الأمثلة الأربعة التى أوردناها ، فنتركها لكم مرانا وتمرسا بعملية الوزن، وتد مجموع + سببان خفيفان متواليان= التفعيلة مفاعلين مكونة من مفا + عى + لن = // ه + / ه + / ه

مثل حبيب قلبى، أنا جنبك، بوجدانى، لا تنسوا إسقاط الياء من حبيب لأنها الساكن الأول الذى يلتقى بالساكن الثانى وهو الباء التى تنطق ساكنه بالعامية هكذا: حببقلبى = ح ب ب + ق ل + ب ى

= // ه + / ه + / ه

وعليكم بالمثالين الآخرين

وتد مجموع فسببان ثقيل فخفيف متواليان تكوّن التفعيلة مفاعلتن هكذا: مفا + عل + تن // ه + // + / ه مثل : بلا سبب ولا جدل ،

ولى عملى = // ه + // + / ه ثلاث مرات، ويمكنكم التعامل وزنا معها، ونلاحظ الشبه الكبير بين مفاعلتن ومفاعلين كالذى لاحظناه بين مستفعلن ومتفاعلن وبدهى سيكون التعامل مع مفاعلين أكثر فى العامية من مفاعلتن لذات السبب الذى رأيناه فى مستفعلن وهو نقصان الحركات واحدة، وزيادة السواكن واحدا فالتفعيله مفاعيلن

حركاتها أربع ، وسكناتها ثلاث ، ومفاعلتن ذات حركات خمس وسكونين مما يجعلها أثقل نطقا من شبيهتها مفاعلين، سببان خفيفان يكتنفان وتدا مجموعا تصنع التفعيله فاعلاتن هكذا:

فا + علا + تن = / ه + // ه + / ه مثل يا حبيبى طال غيابك ليه يا قاسى أو عروضيا:

يا حبيبى طلغيابك لهيقاسى = / ه // ه / ه ثلاث مرات لن يؤودكم التعامل معها، سببان خفيفان متواليان ووتد مفروق، تقدم لنا التفعيلة مفعولات هكذا:

مف + عو + لات= / ه + / ه + / ه / مثل ما أدراك، فى ذكراك، أرض العلم، بلا إشباع للحرف الأخير ، لأن الإشباع يولد من الحركة حرفا ساكنا، وبذلك تصير مفعولات مفعولاتن من ثمانية أحرف وليس فى العروض تفعيلة ثمانية . كذلك فلابد من قيام التفعيلات كلها خماسية أو سباعية على وتد وهنا أربعة أسباب خفيفة متوالية، وعليه فلا بد من إبقاء الحرف السابع متحركا.

أرضلعلم (أرض العلم) = / ه / ه / ه / وعليكم بالمثالين الآخرين..

هذه هى التفعيلات الثمانى التى تقوم عليها كل المنظومات فصحية وعامية. اثنتان خماسيتان هما : فاعلن ، فعولن وست سباعية هى :

مستفعلن متفاعلن

مفاعلين مفاعلتن

فاعلاتن مفعولات ، ولزيادة التثبت والتمكن من تفعيلاتنا هذه سنستخدم الدندنة بجعل الدالْ «د » رمزاً للحرف المتحرك ، والنون «ن» للساكن دِ نْ

وعليه : الخماسيان:

فاعلن = د ن ددن

الهنا والمنى كلهم عندنا

فعولن = د د ن دن

حبيبى بقالك ف قلبى مكانه

السباعيات :

مستفعلن = دن دن د د ن لما خطر طيفك على بالى أنا جانى الفرح

متفاعلن = دد د ن د د ن

زعلك كدا عجبك قوى

مفاعلين = د د ن د ن د ن

وليه تعمل على عندي وتهجرنى وتنسانى؟

مفاعلتن = د د ن د د د ن

أنا أملك على وترك

فاعلاتن = د ن د د ن د ن

يا حياتى كنت غايب عن عيونى

مفعولات = د ن د ن د ن د

لما جاء بالأضواء فالأفراح لا تنجاب

والعامية لا تكاد تتعامل مع هذه التفعيلة فالكلام العامي ينتهى بالسكون فى نهايات المقاطع وفى ختام الكلام بل وفى أثنائه فمثلا : «الساعة سته جانا ولد اسمه على» نلاحظ وقوفنا على نهايات «الساعة سته ولد اسمه على، وحين نقولها بالفصحى فلن نقف مثل هدا الوقوف ، الساعة السادسة جاءنا ولد اسمه على» ، ولهذا يقل كثيرا، بل يكاد ينعدم التعامل مع مفعولات بالنسبة للعامية وبعد فأنتم تقرون بتقديمنا هذه التفعيلات تقديما واضحا سهلا، ميسورا، وعليكم بالإتيان بأمثلة كثيرة من الكلمات المساوية للتفعيلات، مع الدندنة أو الصفق بالأيدى أو الدق على شيء ذى رنين والإكثار من الكتابة العروضية، ليتم لكم «هضم» هذه الوجبة المشبعة.

كيف تزن الكلام؟

البائع لديه ميزان له كفتان وحين يزن بضاعة ما ، فإنه يضعها على كفة وعلى الأخرى يضع الوحدة الوزنية، ما يصنعه هذا البائع نصنعه نحن بحذافيره فلدينا ميزاننا وهو العروض ووحداته الوزنية وهى التفعيلات، وبضاعتنا الكلام، وحين نرى أرزا مثلا ويسألنا سائل عن وزنه نقول لا ندرى إلاّ بعد أن تجرى عمليه الوزن وهذا عين ما نقوله حين نسأل عن كلام

أنثر هو ؟ أنظم هو؟ وليكن ما نسأل عنه:

عليه العوض ف الزمان اللى فاتناحر ام انه يهجر حياتنا.

فقبل أن نحكم بنثريته أو نظميته ، علينا أن نقوم بعملية الوزن هكذا:

١- كتابته عروضيا أى كما ينطق فلا نثبت إلا ما تلفظ به اللسان وسمعته الأذن.

عليهلـ عوض فززمللـ فتنا حرامن نيهجر حيتنا ، ومن الأوفق أن (نفكه) حرفا حرفا هكذا:

ع ل ه ل ع و ض ف ز ز م ا ن ل ل ف ت ن ا ح ر ا م ن ن ى ه ج ر ح ى ت ن ا

٢- وضع رمزى الحركة والسكون تحت المتحرك والساكن من هذه الحروف هكذا ع ل ى ه ل ع و ض ف ز ز م ا ن ل ل ف ت ن ل ا

// ه / ه // ه / ه   // ه / ه // ه/ه/ه

ح ر ا م ن ن ى هـ ج ر   ح ى ت ن ا

// ه / ه // ه / ه   // ه / ه

ثم نتابع «التوالى الحرسكونى» فإذا كان عشوائيا فهو «نثر» وإذا انتظم فهو «نظم» وهنا توالٍ منتظم على هذا النسق حركة فحركة فسكون فحركة فسكون، إلى الآن ونحن نتعامل مع الوحدة الوزنية الأولية أى مجرد الحركة والسكون .

٣- فلنتعامل مع الوحدات الجزئية أى الأسباب والأوتاد هكذا: ع ل ى

هـ ل = // ه / ه وهكذا كل المقاطع إذن فنحن أمام وتد مجموع وسبب خفيف أى مع الوحدة الكلية أو التفعيلة فعولن فهى التى تتكوّن من وتد مجموع فسبب خفيف.. وعليه نصدر حكمنا بـ نظمية هذا الكلام وفى بطننا كل «البطيخ الصيفى» كما يقولون.

هذه هى عملية الوزن وتسمى عروضيا التقطيع أى تجزءة الكلام المراد وزنه مقابلة بالوحدة الوزنية «التفعيلة» فنقابل المتحرك بالمتحرك والساكن بالساكن فى كل من أحرف الكلام وأحرف الوحدة الوزنية مع وضع الرمز المطابق.

المؤثرات

يزن البائع حبا ما ، فتسقط من الكفة حبة أو حبتان ، فلا يتأثر الوزن، كذلك لا يستخدم الناظم الوحدات الوزنية التفعيلات تامه دائما، فقد تنقص التفعيلة حرفا متحركا أو ساكنا وقد يسكن متحرك، وأحيانا تزداد التفعيلة حرفا أو حرفين، وهذا ما نسميه المؤثرات، ويسميه العروضيون الزحافات والعلل، وهو تأثير مقنن لا يترك للناظم أن يجريه كيفما اتفق وسوف نشرحه وافيا، ولكن بما يخص الأغنية لاسيما العامية التى لها طبيعة مغايرة تجعلها أقل تعاملا مع المؤثرات ، وسنضرب صفحا - إلاّ قليلا- عن القصائد الفصيحة الجارية على النمط التقليدى العمودى لتعاملها الموسع مع المؤثرات . مما يخرج عن غرضنا هنا، فلسنا نقدم «كتابا» عن العروض ، وإنما هو فصل فى كتاب عن فن كتابة الأغنية، وعلى الشعراء أن يستعينوا بكتب العروض، أو عليهم أن يصبروا حتى نخرج كتابنا «الميزان» وهو كتاب ضخم شاف واف كاف، وبه الكثير من

التناول غير المسبوق كعادتنا بحمده تعالى، من المؤثرات ما هو لازم، ومنه ما هو غير لازم، فاللازم إذا عرض يجب التقيد به، وغير اللازم يعترى النص، أو لا يعتريه، أو يجىء فى جزء منه دون جزء ، وللمؤثرات أماكن محددة، وقبل أن نعينها، لابد لنا أن نعرض لنمطى النصوص الغنائية وهما:

١- التقليدى أو العمودى حيث يقوم النص على البيت ذى الشطرين أو المصراعين أو الصدر والعجز «بالنسبة للأغنية فلا يهم تساوى الشطرين ، فقد يطول الشطر الأول الصدر عن الثانى العجز، وقد يحدث العكس، فمجال الأغنية أرحب من مجال القصيدة ، أذن فيكفى أن نقول هنا البيت ذو الشطرين بصرف النظر عن تساوى شطريه .

٢- النمط الإنسيابى أو الحديث حيث لا أبيات ، وإنما هى سطور منطوقه تطول وتقصر حسب دفقة الشعور، دون التقيد بعدد محدد من التفعيلات فالمنظومات مطلقا تقوم على الفعيلات التى قدمناها فالقصيدة العمودية تتساوى تفعلاتها - عددا - فى كل شطر من أبياتها ، على العكس من القصيدة الحديثة المكونة من أسطر لا أبيات لا تتساوى تفعيلات السطر والذى يليه فى العدد، فقد يكون السطر من ثلاث تفعيلات أو أكثر أو أقل، بل لقد يكون من تفعيلة واحدة وليس لدينا إلاّ هذان النمطان كنوعين ثابتين، ولكن يتفرع منهما مالا يقع تحت حصر من الأشكال النغمية.

ويتكون البيت العمودى من صدر وعجز

وسواء أحتوى كل منهما على عدد متساو من التفعيلات ، أو غير

متساو ، فله تركيبة أو معمار ثابت هو :

حشو عروضه حشو ضرب

صدر عجز

فحشو الصدر هو تفعيلاته

من الأولى حتى ما قبل الأخيرة، والأخيرة تسمى عروضة وحشو العجز مثله والتفعيلة الأخيرة اسمها الضرب هكذا:

حشو عروضة حشو ضرب

صدر عجز

أما القصيدة المنسابة أو الحديثة فتقوم على :

حشو وضرب

والحشو فيها يبدأ من التفعيلة الأولى من السطر إلى ما قبل الأخيرة التى هى الضرب هكذا:

حشو ضرب

حشو ضرب

حشو ضرب

ولو جاء سطر من تفعيلة واحدة ، فهى الضرب ولاحشو.

وما ينسحب على القصيدتين العمودية والحديثة ينسحب على الأغنية مهما رحبت مجالا عنهما، فالنمط العمودى هو هو حشواً وعروضة وحشواً

وضربا، والنمط المنساب أو الحديث هو هو حشوا وضربا

والآن مع مؤثراتنا لنقف على مواضعها أو أماكنها كما وعدنا:

فى النمط العمودى ذى الشطرين يقع المؤثر غير اللازم فى تفعيلات الحشو صدرا وعجزا، ويقع اللازم - غالبا - فى العروضة والضرب وكذلك الحال فى النمط الحديث فالحشو مجال المؤثر غير اللازم والضرب مجال اللزوم .

وللمؤثرات أسماء كثيرة ولا ينطبق اسم على مسماه، مما حدا بنا إلى ابتكار مسميات تعين موضع الحرف المؤثر فيه ووظيفة المؤثر.

والمؤثر غير اللازم (الزحاف) يتناول ثوانى الأسباب أى الحرف الثانى من السبب ثقيله وخفيفه ولا يدخل الأوتاد والمؤثر اللازم بتناول كليهما أى الأسباب والأوتاد وسنذكر ما يخص الأغنية من موثرات.

غير لازمة

حثن (ح = حذف ، ث = ثان، ن = ساكن) واسمه القديم خبن ويتناول ساكن السبب الخفيف .. أى الثانى الساكن من السبب الخفيف الذى يجىء أول التفعيلة، وسنعرض للتفعيلات التى تهمنا فى الأغنية فحسب مثل: فاعلن، مستفعلن، فاعلاتن والحثن يحذف الساكن الثانى، وليس للسواكن إلا أن تحذف ، ولا يجوز تحريكها، حتى لاتكثر الحركات مما يحدث خللا، وحكم المتحرك إذا دخله المؤثر الحذف أو التسكين وحين يدخل الحثن على مستفعلن تصير متفعلن

// ه // ه

وعلى فاعلاتن تصبح فعلاتن /// ه / ه، وعلى فاعلن تصير فعلن///ه

ومؤثرات لازمة : ومكانها العروضة والضرب ، ولا تدخل الحشو ، وتسمى العلل وهى نوعان:

مؤثر بالنقص ومؤثر بالزيادة فالمؤثر بالنقص مما يخص الأغنية لا سيما العامية هو:-

حبر أي ح = حذف . ب = سبب ، ر = أخير ، وحذف السبب الأخير من التفعيلة يسمى عروضيا الحذف ويتناول مما يخص الأغنية:

فاعلاتن = فاعلا = / ه // ه

مفاعيلن = مفاعى = // ه / ه

فعولن = فعو = // ه

مؤثرات بالزيادة ، وهى:-

١- زفو أي ز = زيادة، ف = حرف، و = وتد ، أي زيادة حرف على وتد ولا يكون هذا الحرف الزائد الأ ساكنا ويدخل على الوتد المجموع فى نهاية التفعيلة، واسمه: القديم التذييل فاعلن = فاعلان = / ه // ه ه

مستفعلن = مستفعلان = / ه / ه // ه ه

نتفاعلن = متفاعلان = /// ه // ه ه

٢- زبو ز = زيادة ، ب = سبب ، و = وتد أي زيادة سبب على ما آخره وتد، ويكون السبب الزائد خفيفا والوتد المزيد عليه مجموعا ، مثل:

فاعلن = فاعلاتن = / ه // ه / ه

مستفعلن = مستفعلاتن = / ه / ه // ه / ه

متفاعلن = متفاعلاتن = /// ه / ه / ه

ويسمى هذا المؤثر عروضيا الترفيل

٣- زفب، أى زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف. ويسمى التسبيغ، ولا يدخل إلاّ فاعلاتن فتصير فاعلاتان وهو مؤثر ثقيل الظل ولكنه أصبح خفيفه حينما أدخلناه على:

مفاعلتن = مفاعلتان = // ه /// ه ه

مفاعيلن= مفاعيلان = //ه/ه/ه ه

الأبحر

نسمع أغنية من مقام كذا، والمقام قالب نغمى معين ، ونسأل عن وزنها فيقال إنها من بحر كذا، فما هو البحر؟ باختصار شديد هو وضع التفعيلات المعينة فى نسق خاص، أو هو القالب الحرسكوى المقنن، وكما يستخدم الموسيقى السلم الموسيقى بطريقة معينة تعطيه مقاما معينا، فكذلك يصنع الناظم فيضع التفعيلات وضعا خاصا، يعطى متواليات حرسكونيه بكيفية معينة، مما ينتج سياقا نغميا معينا، وكلما استخدم الناظم التفعيلات بتشكيلات مختلفة كلما تعددت الأبحر أو القوالب، وكل بحر له قنوات نعنى له تشكيلات تنفرع منه فيتكوّن النغم وهو يحمل خصائص البحر وسوف نقف على هذا تفصيلا بما يتفق والأغنية، دون تطرق إلى كل الأبحر حتى لا نحولّ كتابنا هذا إلى كتاب عروضى بحت، والأبحر معدودة ولكن ما ينفرع منها وفر، تماما كالمقامات الموسيقية فهى محصورة ولكن تشكيلاتها لاتقع تحت حصر.

وللأبحر نوعان:

١ـ صافية حـيث يقـوم البحـر على تفعيلة تتـكرر بـعدد معـين بمفردها، ولاتشاركها تفعيلة أخري وهذا النوع يغلب على الأغانى ولاسيما فى تشكيلاته القصيرة التى تسخدم عددا قليلا من التفعيلات،

ولكل بحر اسم خاص به، كما لكل مقام موسيقى.

٢ ـ ممتزجة حيث تشكل البحر عدة تفعيلات وهذا اللون قليل بالنسة للأغنية وسنقدم بعض الأبحر من النوعين بما يتفق والأغنية بادئين بالأبحر الصافية وقبل أن نعرض للأبحر، نحب أن نضع بين يديها هـذه المعـلومات:

البحر التام :

هو ما استوفى كل تفعيلاته حيث يحتوي البيت عدا محددا من التفعيلات يقسم على شطريه بالتساوى وهذا هو النسق العمودى.

ويكون البحر التام:

ثمانى التفعيلات هكذا:

صدر	عجز
* * * *	* * * *
حشو عروضة	حشو ضرب

سداسى

صدر عجز

*** ***

حشو عروضة حشو ضرب

رباعى

صدر عجز

** **

حشو عروضة حشو ضرب

ويتفرع من هذه الأبحر فروع أو تشكلات هى-

المجزوء

يحذف من البحر التام عروضه وضربه ، فإن كان ثمانيا فإنه يصبح بالجزء سداسيا مع الإبقاء على نسقه حشوا وعروضة وضربا، فتحل التفعيلة السابقة على العروضة محلها ، والسابقة على الضرب محله هكذا:

*** ***

وعلى هذا الغرار يصبح البحر السداسى رباعيا كذا:

** **

أما البحر الرباعى التام فلا يحتمل الجزء فيبقى على وضعه.

المشطور

وهو البحر الذى يحذف شطره ويكون الصدر بتمامه فإن كان ثمانيا فإنه يصير بالشطر رباعيا، وإن كان الثمانى لا يشطر إلا أننا لا نرى فى شطره بأسا خصوصا بالنسبة للأغنية، وعند الشطر لا يكون إلا حشو وضرب، فقد حذف الصدر بحشوه وعروضته،

هكذا

** **

حشو ضرب

وعادة ما يكتب هكذا ****

حيث تتوالى الأبيات تحت بعضها فى منتصف الصفحة. وإذا شطر السداسى صار بالشطر ثلاثيا هكذا:

* * *

حشو ضرب

ويبقى الرباعى التام على حالته

المنهوك :

ما حذف ثلثا ه ولا يكون إلاّ من السداسى لقبوله القسمة على ثلاثة هكذا:

* *

حشو ضرب

ويكتب أبياتا تحت بعضها فى منتصف الصفحة، هذا هو المعمار الذى تنبنى عليه الأبحر الصافية العمودية، وللناظم أن يلوّن كيف يشاء خصوصا فى الأغنية، فله مثلا أن يجعل شطرا من أربع تفعيلات يواجهه شطر من اثنتين أو العكس، وله أن يجمع بين التام والمجزوء والمشطور والمنهوك إذا كان البحر سداسيا ويمكنه إلا يتقيد بعدد مقنن، فمـــثلا له أن يجعل بيتا من خمس تفعيلات صدرا أو مثلها عجزا ، باختـــصار له مطلق الحـــرية، عـــلى أن يلتزم بالشطرين لتتحدد المواضع التى يدخلها المؤثر اللازم وغير اللازم.

خلاصة القول مادام الناظم يحافظ على الشطرية فله مطلق الحرية فى التصرف، وبدهى لايمكننا أن نفرض قالبا معينا ويترك هذا للناظم وفق ما يراه صالحا، ودورنا هو الإشارة إلى الإطار العام حتى نحدد ما هو عمودى وما هو حديث تفاديا للخلط، لاسيما وناظمو أغانينا- غالبا- (مولاى كما خلقتنى) من حيث العروض.

معمارية الحديث

النمط الحديث لا يقوم إلاّ على وحدة التفعيلة، غير ملتزم بعدد محدد فى كل سطر ، والسطر مكوّن من حشو وضرب، ولو قام سطر على تفعيلة واحدة فهى الضرب كما أشرنا من قبل والآن يمكننا أن نعرض لبعض الأبحر، وسنبدأ بالصافية

بحر المتدارك

يقوم على التفعيله الخماسية فاعلن = / ه // ه وهو فى تمامه ثمانى

التفعيلات:

فـاعــلــن فــاعــلــن فــاعــلــن فــاعــلــن

فــاعــلــن فــاعــلــن فــاعــلــن فــاعــلــن

الــهــوى عــنــدنــا والــمــنــى والــهــنــا

لــيــه بــقــى هــجــركــم والأســى والــضــنــا

فكل كلمة على وزن فاعلن وطبعا سنكتب ليه بقى هكذا عروضيا له بقى] وتفعيلات الحشو صدرا وعجزا ، لا يدخلها مؤثر ما ، أما الضرب فلنا أن نتركة صحيحا، والصحيح يعنى عدم دخول المؤثر يقال تفعيلة ، عروضة صحيحة وضرب صحيح ويمكننا أن نؤثر فى الضرب بزوفه أى بإدخال الزفو عليه حيث نزيد حرفا ساكنا على وتده المجموع فيصير فاعلان ومثل :-

إنت فين من زمان   ياللى كلك حنان

لما جيبت عندنا   عشنا فرْح وأمان

فاعلن فاعلان   فاعلن فاعلان

فاعلن فاعلن   فاعلن فاعلان

(إنت فين = إنت فن، لما جيت = لمجت) نرجو شدة الانتباه لالتقاء الساكنين فهو كثير جدا فى العامية

نلاحظ اتحاد العروضة والضرب فى الزيادة فكلاهما فاعلان فى البيت الاول أما البيت الثانى فقد عادت العروضة إلى صحتها [فاعلن] وكذلك ستستمر فى بقيه الأبيات إلا تصريعا والتصريع هو اتحاد العروضة وزنا ورويا بالضرب، والروى هو الحرف الذى تنتهى به الأبيات وهو النون هنا،

وعلى الرغم من هذا الاتحاد فإننا نعد العروضة صحيحة كسائر أبيات الحشو فالمعنى بالمؤثر الضرب لا العروضه وإنما ألحقت به لتنبيه السامع إلى ما يكون عليه الضرب من وزن وروى ولإحداث تكامل نغمى فى أول بيت ثم تعود العروضة إلى حالتها فى سائر الأبيات اللهم إلاّ إذا رغبنا فى التصريع فنلحق العروضة بالضرب وزنا ورويا كلما رغبنا فى ذلك وقد تعمدنا الإيتان بهذا النموذج لبيان التصريح من ناحية ، وللدلالة على التصرف من ناحية أخري فلم نتقيد بهذا البحر التقيد الحرفى فكتب العروض لا تذكر هذا البحر [المتدارك] الاّ تاما

ومجزوء فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

وجزؤه قليل جدا ولا مانع من توفره على أيدى مؤلفينا، ونكتفى بمعلومة تطرد فى كل الأبحر وهى [بحر كذا، له كذا عروضة، وكذا ضرب ومؤثرات حشوه كذا ومؤثرات أعاريضه وأضربه كذا ويستخدم تاما ومجزوء أو تاما ومشطورا ومنهوكا] كل هذا يذكر فى كتب العروض وقد [فصصناه] فى كتابنا الكبير الميزان وهو قيد الطبع أما هنا فنسرع الخطى فأمامنا فصول أخرى.

لذلك

سنعرض سريعا سريعا لبعض الأبحر ،وقبل أن نغادر المتدارك نشير إلى فرع منه اسمه بحر الخبب وهو بحر سريع مهيمن على معظم منظوماتنا فصحى وعامية لمساوقته لإيقاع العصر [بس مش عندنا يا بتوع القهاوى] إجراء الحثن على فاعلن تصبح بعد حذف ثانيها الساكن فعلن = /// ه

ويعاونها فرع من فاعلن بعد حذف أحد متحركى وتده المجموع فنحصل

على فاعن أو فالن / ٥ / ٥

وهما معا [فعلن وفالن] تدخلان البيت حشوا وعروضة فى الصدر وحشو العجز بلا ترتيب فقد يأتى البيت من إحداهما أو من كليهما إلا الضرب فعلينا الالتزام بأحداهما فمثلا لا يصح الآتى:-

فعلن فعلن   فعلن فالن

فعلن فعلن   فعلن فعلن

فو قلنا مثلا :

قلبى حبك وانت القمره

ياللى الحب يقولك نظره

(قمره /// ٥ نظره / ٥ / ٥]

فهذا لا يجوز وعلينا التزام أي منهما وحده ولنا الحرية المطلقة فى المزج بينهما أو باعتماد إحداهما حشوا وعروضة.

وقد لاحظنا [انسياح] الصدر بالعجز فى البيت الثانى الذى ينتهى صدره عند (الياء) الساكنه من كلمة [يقولك] هكذا ياللى الحب يـ = فالن

ى ل ل ح ب ب ى وهذا الانسياح اسمه التدوير وقلما يلمس الأغنية ولكنه محتمل الورود.

وسنكتفى بتسميه الأبحر القادمة، وتعيين وحدتها الوزنية والمؤثر .

بحر المتقارب

ويستخدم كما نحب ولا عبرة بحصره عموديا فى عدد تفعيلات محددة،

فالعبرة بالحفاظ على التوالى الحرسكونى منتظما

حبيبى ينادى وقلبى يقوله بحبك ياروحى

حبيبى = فعولن ، ينادي = فعولن، وقلبى = فعولن يقلله = فعولن ، بحببك = فعولن ، يروحى = فعولن

بحبك بحبك قوى ومنك أنا بارتوى

فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعو

تسوق البعاد والدلال وتظلم فؤادى اللى مال

تسوقل بعدود دلال وتظلم فؤاد ل ل مال

فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعول

فعو = // ه فعول = // ه ه

دخلهما مؤثران بالنقض لازمان فى الضرب دون العروضه ولا يدخلان الحشو والأول اسمه الحذف يسقط السبب الخفيف من آخر التفعيلة والثانى اسمه القصر يسقط ساكن السبب الخفيف ويسكن متحركه، فعولن = فعول = // ه ه وقد جعلنا القصر يؤثر فى متحرك السبب بحذفه اختصارا

فعولن = فعون

التى هى هى فعول // ه ه

بحر الهزج

مفاعيلن = // ه / ه / ه

تفعيلة نستخدمها كما نريد

أنا وانت ظلمنا الحب بإدينا

أنا ونتا ظلمنلحب ببأدينا

مفاعلين مفاعلين مفاعلين

وقليلا ما تعاونها مفاعلتن // ه /// ه فلها ذلك على أن نلتزمها إذا جاءت ضربا فلا يصح أن ننهى بيتا بقولنا مثلا: على عهدك // ه / ه / ه وتحتها أنا ولدك // ه /// ه

ملاحظة مهمة:

الأغنية ليست كالقصيدة ، تقوم على روى موحد، وإنما تقوم على تلوين الروى، وكذلك لا تلتزم كالقصيدة ضربا موحدا، فضروبها شتى، ولذلك فحين نقول بالالتزام فنعنى به التزام ضربين ضربين أو ثلاثة ثلاثة طبقا لنسيج الأغنية فإن التزمت ثلاثة أبيات فى كل مقطع فيستتبع هذا التزام الأضرب وإن التزمت أكثر من هذا أو أقل، فيجب التزام الأضرب فإذا انتقلت إلى مقطع جديد وضرب جديد فعليك التزامه وهكذا وهذه قاعدة متطردة مفادها التزام الضرب إلى نهاية النص إذا كان الروى موحدا وقد يلتزم مع تلوين الروى أو يتغير فى كل مقطع مع التزام ضروب المقطع كما أوضحنا .

ونحن لا نقدم الأبحر كما تقدمها كتب العروض ولكن نكتفى بمتابعة سريعة.

بحر الرمل

فاعلاتن والضروب:

فاعلا بالحذف

فاعلان بالقصر

يا حبيبى طال غيابك ليه يا قاسى

يا حبيبى أنت فاكر ولا ناسى

فاعلاتن ٦ مرات

كنت عندى كل حاجة من زمان

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات كل مرة كنت اسامح مش كدا ؟

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

ويدخل الخبن بقلة شديدة فى العامية ويكثر فى الفصحى ومثاله:

ونصيبى كان معاكم يا حبايب .

فالتفعيلة الأولى مخبونة (ونصيبى) = /// ه / ه وهذا مؤثر غير لازم ومن الممكن أن يتفنن المؤلف فى معمارية هذا البحر

الرجز

مستفعلن / ه / ه // ه حشوا وعروضة وضربا مع ضروب أخرى منها

مستفعلان مستفعلاتن

ويمكن دخول متفاعلن /// ه / / ه حشوا ولا عبرة بتحوّل البحر بهذا الدخول إلى الكامل وهو بحر يقوم على التفعيلة متفاعلن ففى العامية لا يلقى المؤلف إلى هذا بالا، فكما تتعاون مفاعيلن.

ومفاعلتن من بحر الوافر فكذلك تتعاون مستفعلن ومتفاعلن حشواً أو عروضة مع التزام الضرب إذا جاء من أحدهما وهو الأليق والعامية لاتستخدم كثيرا كل من مفاعلتن ومتفاعلن لميلها إلى التسكين ولكن الاحتمال قائم.

هذا ما نكتفى به من الأبحر الصافية أما الأبحر المتزجة فحسبنا منها كنموذج بحران هما البسيط والسريع

البسيط

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن وله ضرب أستحدثه العوام هو :

فعلان / ه / ه ه ويسمى البسيط عند العوام الموال

ياحب ليه كل دا إرحم دموع عينى

مستفعلن فاعلن مستفعلن فالن = / ه / ه

يا حب ليه كل دا ارحم دموع العَيْنْ

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلان = /ه/ه ه

ياحب ليه كل دا ارحم دموع ولدى

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن = /// ه

يا حب ليه كل دا   شمت فينا العدا

مستفعلن فاعلن   مستفعلن فاعلن

يا حب ليه العذاب   قلبى من الهجر داب

مستفعلن فاعلان   مستفعلن فاعلان

،وهكذا تتوالي التلوينات الضربية

السريع

مستفعلن مستفعلن فاعلن

ومن أضربه

فاعلان فعلن فالن

سمعت صوتا هاتفا فى السحر

نادى من الغيب غفاة البشر

مستفعلن مستفعلن فاعلن

ولكن التفعيله الأولى محثونه [متفعلن] والثانيه من العجز دخلها الطى أى حذف الرابع الساكن [مستعلن] وهذا لا يدخل العامية .. ومن العاميـة

باللى نويت تبعد بلاش السفر

ياللى نويت تبعد بلاش الغياب

فالشطر الأول ينتهى ب فاعلن والثانى ب فاعلان

يامنتهى حبى أنا حبك فالن = / ه / ه

يامنتهي حبى أنا أملك فعلن = /// ه

بإذنه تعالي سنلتقى فى كتابنا الميزان حيث نشبع الأبحر (تفصيصا) وحسبنا هذه النماذج .

شيء عن القافية

القافية - فى عجالة - تقع فى نهاية البيت وأرجع قول فى تحديدها هو :-

[من المتحرك السابق على الساكن قبل الأخير وما يليه من متحركات حتى الساكن الأخير] فمثلا:

سلوا تلبى غداة سلا وتابا

لعل على الجمال له عتابا

فالقافية (تابا)

فالساكن قبل الأخير وهو ألف المد تسبقة التاء المتحركة وتليه الباء المتحركة ثم الساكن الأخير والقافية تكون كلمة تامة أو بعضا من كلمة فالكلمة التامة مثل:

أنا صابر على وعدى

فالقافية هى كلمة وعدى = / ہ / ہ

وبعض الكلمة بعيد عنك حياتى عذاب فالقافيه هى ذاب من كلمة عذاب وهنا التقى ساكناها دون أن يكون بينهما متحركات وبلا دخول فى متاهة أسماء القافية وما إلى ذلك من تعسير نقول:

يكون بين ساكنى القافية ما قبل الأخير والأخير الآتى:-

أربعة أحرف = إفتَكَرتَى = / ہ //// ہ = ٤ حركات

ثلاثة أحرف = احتَرِمِى = / ہ /// ہ = ٣ حركات

حرفان = لا تَقُمْ = / ه // ه = حركتان

حرف واحد = قألب = / ه / ه = حركة واحدة

لا شيء = مال = / ه ه = التقاء الساكنين

والكثير يخلط بين القافية وبين الروى وهو الحرف الأخير الذى ينتهى به البيت فيقال قصيدة ميمية أو دالية أو نونية وهكذا وبالنسبة للروى ينبغى تجريد الكلمة أو الفعل من :-

ياء المتكلم . كاف الخطاب، هاء الغيبة فالحرف السابق عليها هو الروى فمثلا قلبى ، فؤادك، حبه فالروى هو الباء، والدال، والباء فلا يصح أن تقول:

حبيبى بحبه

ويعجبني شكله

فبعد التجريد نجد ب و ل كرويين متغايرين وبحبه تحتاج حبه قلبه قربه جنبه دربه وهكذا ، وشكله يلزمها عقله فضله مثله وهكذا ويصلح رويا الحروف التى تنطق بالعامية سواء مثل ناس إخلاص حيط بيت وما إلى ذلك مما لا يجوز فصيحا فلا يصح حديث جليس ويصح عاميا فالثاء تنطق سينا بالعامية حديس جليس وهكذ وما ينطبق على الأسماء ينطبق على الأفعال فلا يصح بحبها، واقولها أو نديت لهم وقبلهم.. وانما يجب تجريد الفعل فآخره هو الروى

وما جاء فى الفوكلورو لا يقاس عليه مثل:

يمسيكى بالخير يا عجوة الابراش

لاحط رجلى ورجلك فى قميص ولباس، واطلع على كرسى خدك والعب البرجاس، فلا يصح أن نجمع بين الشين والسين لاختلاف المخارج الصوتية .

تقفيات

عرفنا القافية ، وموضعها وهو [الضرب] وفرقنا بينها وبين التقفية وقلنا بالتقفية العروضيّة ومحلها العروضة وكذلك العروبية المتناولة للعروضة والضرب معا، وهنا ... نشير إلى لون أخر من التقفيات هو:

التقفية الحشوية ومكانها الحشو فمثلا:

ليه يابنفسج - بتبهج - وانت زهر حزين؟

والعين تتابعك - وطبعك - مستحشم وزين

مضموم يا ساهى - يابا هى - لم تبوح للعين

نجـد أن التقـفية قد حدثت فى الحشـو مع (العروضة) ومـن الممـكن تسميتها معه [حشضية] حش من حشو ض من عروضة والياء للنسـب هذا إذا كتبنا هذا الكلام هكذا صدرا وعجزا، فإذا ما كتبناه هكذا:

ليه يابنفسج بتبهج وانت زهر حزين كما يقتضى بحر البسيط أو [الموال] هنا، ذابت العروضة وأصبحت جزء من الحشو، لأن الموال يتكون من أشطر متراصة الواحد فوق الآخر وعندئذ تصبح التقفية حشوية فقط ومن الممكن [اللعب] كما تحب بهذه التقفية شريطة إلاّ يختل الوزن، وهذا اللون يعطى النص جمالا ويعزز الموسيقى ويدل على [الحرفنة] فيمكن امتداد التقفية إلى حشو العجز أيضا ... هكذا:-

ضاع شبابى فى عذابى واغترابى فى الغرام

وانت هاجر قلب حاير جفن ساهر ليه حرام

وهكذا .. ومن الممكن (مط) التقفية الحشوية مثل:

حياتي وذاتى وأهاتى تنادى عليك

وضلى وكلى تمللى يهادى إليك

فهنا تقفية (ثلاثية) صدرا (ثنائية) عجزا والتشكيلات من هذا القبيل لا تحد وتترك لبراعة المؤلف على شرط ألاّ تظهر الصنعة وإليكم براعة فائقة:

يـا خاطـب الدنيا الدنيـة إنــها شرك الردى وقرارة الأكـدار

دار إذا ما أضحكت فى يومها أبكـت غـدا تبالها من دار

فمن الممكن الوقوف عند:

يا خاطب الدنيا الدنية إنها شرك الردى

دار إذا ما أضحكت فى يومها أبكت غدا

دون إخلال بالمعني، والتقفية الحشوية قد تناولت العجز دون الصدر، تناولا رأسيا لا أفقيا. ونعني بهذا تواليها فى الأعجاز المتراصة تراصاً رأسيا (عجزا فوق عجز) أما تواليها الأفقى فيعني تواليها فى ذات العجز حشوا مثل:

يـا حـبـيـبـى قـلـبـى حـبـك مـن زمـان

وانـت قـلـبـى كـل حـبـى والأمـان

فهنا [وانت قلبى . كل حبى خلال الحشو فى العجز ذاته] أفقياً أما التوالى الرأسى فيعني التقفية التى ترد فى كل حشو عجز تباعا مثل: -

ليه بتفرح ليه بحزنى   وأنت عندى كل مالى

عمر قلبك ما افتكرنى   ناسى ودى واحتمالى

[لا تلقوا بالا إلى المعنى]

فهنا [وأنت عندى ناسى ودى] قد تواليتا رأسيا ويكفى هذا. لنترك لكم حرية التشكيل والتلوين كيف شئتم، حتى لا تقدموا نصوصا مقفرة من التوشية الموسيقية التى تضفى عليها رونقا وجمالا ويا [حلاوة] لو تم هذا باقتدار لا يظهر الأيدى وهي توشى.

قشة الغريق

فى طفولتى كنت استشعر فى نفسى ميلا إلى الكلام ذى التوافق اللفظى، فكنت أردد بنشوة:

عربية طبليه بلطيه شمسيه قطه بطه نطه شطه ووو وفى صباى وفقت إلى التعامل السياقى مع المفردات، وأذكر أول [عمل] لى يرصف المفردات فى هذا السياق:

يا حبيبى يانور العين

ياللا ناكل سردين

وجوافه وقمر الدين

وجيوشنا ف فلسطين

وبدهى أن هذه [الإين] كانت وحدها صاحبة الإمرة والسلطان، ولا وزن بعدها لمعني، فكيف تواردها ليتم المرام وهذا ما أسميه الآن خداع الإيقاع حيث يهيمن الوزن على نص لابد أن يكون رديئا تافها، أو سطحيا، فلا يجد النص- أن كان هناك نص أصلا- ما يتشبث به إلا الإيقاع. فهو حالتئذ قشة الغريق.

ولذلك يعلو الايقاع بكقرة فى نصوص المبتدئين، وغير المجيدين من الناظمين.

فالعمل الجيد هو الذى تتناغم كل عناصره، دون طغيان عنصر على آخر.

١- إنا أعطيناك الكوثر فعلن فعلن فعلن فعلن = / ه / ه

٢- كرة ضربت بصوالجة = /// ه

فعلن فعلن فعلن فعلن لقد تعمدنا أن نأتى بمثالين من بحر واحد هو الخبب مع اختلاف فى التوالى الحرسكوى، فالآية الكريمة توزن بـ فعلن / ه / ه ، ذات السببين الخفيفين، والمثال الآخر من فعلن ./// ه ذات السببين الثقيل فالخفيف وهو فرق لايكاد يلحظ فهاتان التفعيلتان تتعاونان معا فى السياقين العمودى والحديث على السواء ولا نلتزم أيهما إلا فى الضرب الثابت عموديا والمتغير حديثا.

بالله عليكم هل يرغمنا المثال الأول على تطويح الرأس يمينا وشمالا شأن الدراويش؟

أم أن المثال الثانى هو الذى «يمروح» منا الرأس، أي يجعله «مروحة»؟ لا لأن الجلال الكاسى قوله تعالي يحول بيننا وبين هذا [التمروح].

ولا لأن / ه / ه أبطأ أيقاعا من /// ه لتوسط ساكنها المستدعى وقفة فعْ لنْ.

ولا لأن التدفق فى /// ه لتوالي حركات ثلاث يغرى [بتمروحنا] فكم من تدفقات تقوم بها ذات التفعلية لاتدفعنا ولا تغرينا بذلك ولا ولا ولا.

إنما

هو أمر واحد لا ثانى له هو انعدام المثال من مضمون يهم، عندئذ لا يجد السياق سوى:

فعلن فعلن فعلن فعلن ونجد أنا بترداده قد [تدروشنا] ولله درك يا ابن الرومى حين هجوت (عمرو) فقلت فى نهاية هجوك إياه :

مستفعلن فاعلن فعولن

مستفعلن فاعلن فعول

بيت كمعناك ليس فيه   معنى سوى أنه فضول

فقد أدرك بعبقريته [كما أدركنا]... [يا خبيث] أن توالى التفعيلات وحدها لا معنى له فما هى إلاّ فضول ونزيد على هذا.

أن توالى التفعيلات كاسية كلاما أو مضامين تافهة، لا يمكنها من الانسياح فى بقية العناصر فتعلو وتهيمن وتخدع الناظم [نص كم] والمتلقى الغرير، فيعتقد الأول أنه يقدم فنا، ويعتقد الثانى أنه يتلقى فنا ولا فن هناك على الإطلاق.

وهذا ما نحذر منه كل التحذير نعنى هيمنة عنصر على عنصر ،

خصوصا الإيقاع الذى يؤكد عندئذ أنه قشة الغريق.

وهكذا امتدت بنا المرحلة القشية ونعنى بها هيمنة الإيقاع عمرا .. ثم مع المواصلة قراءة وكتابة وتجربة ، تم لنا التعرف على طرائق التعبير ومازلنا نطمح إلى مزيد من التعرف، وقد فدنا كثيرا من احتضاننا أجيالا من الشعراء والزجالين ومؤلفى الأغانى، كنا - ومازلنا وسنظل بإذنه تعالى نفيض عليهم مما أفاض علينا سبحانه من معارف ، وها نحن فى هذا الكتاب نواصل الفيض، وما بسطنا القول عن بدايتنا إلاّ لأنها تماثل بدايات الأدباء والفنانين وكذلك تقدم كيف يعمل الترقى درجة درجة فى سلم الفن والأدب حتى يتم لا أقول وصول فلا وصول على الإطلاق فهو أمل معلق لا يصل إليه أحد وإنما يتفاوت الراقون إليه فى درجات القرب أو البعد منه... فلكى نقترب من أملنا هذا وهو أن نكون جديرين بشرف الانتساب - بحق إلى الفن والأدب، فعلينا صدق التلقى وعقد العزم علي المواصلة، ونحن نقدم لكم - على استحياء «يادى الكسوف» ثمارا من حدائق خبرتنا ومعارفنا، وما فعلناه عن أمرنا والله ولى التوفيق.

كيف نعبّر؟

يطيب لنا أن نصف الإنسان بأنه كائن معبّر، نوعتقد أن هذا الوصف أولى من وصفه بأنه حيوان ناطق فكل الناس يعبرون، حتى الذين لا ينطقون لخرس أو بكم، وطرائق التعبير لا تقع تحت حصر، وإذا كانت اللغة أو الكلام أرقى طرائقه، إلاّ أن هذا لا يعنى انفرادها وحدها بالتعبير، فالإشارة، والإيماءة، بل لو قلنا إن لكل عضو من أعضاء الإنسان لغته وبيانه، لما عدونا الواقع.. حتى الصمت الذى يعد ضد الكلام يصل أحيانا

إلى مالا يصل إلى الكلام من إفصاح.

والفنان إنسان راق، ولا يكون غير ذلك، وبدهى يكون تعبيره فى الذروة ولا نعنى به التعبير الذى يقاسمه الناس إياه، أى لغة الحياة اليومية، فقد يبزه الكثيرون فى هذا، وقد لا يحسن التخاطب معهم ولكن ..

نعنى تعبيرا خاصا هو التعبير الفنى فما هو؟

التراب هالل علينا   ليه ما تحضنهوش عينينا؟

أصلنا جانا يزورنا   نبعده عنا بإدينا؟

آه يا جيل ناكر وجاحد   إلاّ ما فى منا واحد

قال له أهلا بيك ياابا   ياللى جاى مشتاق إلينا

حين كتبت هذا المطلع، كتبته لما انفعلت بقول رجل عجوز من عوام الناس، فى يوم عاصف هائجة ريحه، تصفع الوجوه بغبار كثيف:

يا عُمْى ما احنا منه وإليه] وكأن كلمة [منه] بالذات كانت محركا لذهنى موقظا لخيالي .. فإذا بى أكف من فورى عند صد التراب عن وجهى بيدى ... وإذا بالكمات تنثال حتي استوت أغنية كاملة بين أديكم مطلعها.

وما وضعته بين أيديكم إلاّ موازنة بين تعبيرين

[منه وإليه] و [هذا المطلع] حقا أن [منه وإليه] تعبير موجز ملىء ولكنه أقرب رحما من [الحكمة] بيد أنه مألوف وقديم قدم الإنسان على الأرض، وهو حقيقية أثبتتها الكتب المنزلة، وقال بها أنبياء وحكماء وعلماء ولم تعزب عن قرائح كتّاب وشعراء ... ولكن الزاوية التى أفاء

سبحانه وتعالى بها علينا هى المنطلق لحديثنا عن التعبير الفنى فكلام عمنا العجوز يقرر حقيقة لا يختلف عليها اثنان ، وكلامنا يعبر ، وشتان بين تقرير وتعبير ، ولسنا نزكى إنتاجنا، ولكن حينما نتحدث عما أنتجناه فنحن أعلم بأسراره، ونقدر من خلاله أن نقدم لكم ما لدينا عن التعبير بصدق نابع من ممارسة ومكابدة ، ولنعد إلى مطلعنا هذا :

التراب [هالل] علينا ، من كلمة [هالل] علينا ، يبدأ التجسيد ، فالتراب هنا ليس مثارا بفعل العاصفة ، وإنما هو كائن حى مفعم بالشوق واللهفة ، نراه قادما إلينا ، وكله حنين ولا غرو فهو أصلنا، فكيف تزور عنه الفروع؟ وكيف لا تحتضنه؟ واختيارنا للعيون حضنا، جاء ليؤكد ما يجب على الفروع أن تقدمه لأصلها.. فالمعهود إذا ثار التراب أن نغمض عيوننا ، وأن نضع أيدينا حائلا بينها وبين ذراته ، فكان انفساحها حضنا لضمه أقل ما يجب لاستقباله ، فما العين؟ وما الإنسان كله؟ أليس هو بأذن بارئه سبحانه من معطيات التراب؟ والآيات الكريمات على هذا كثير، وهذا الاحتضان خطوة ثانية على درب التجسيد... ثم : أصلنا جانا يزورنا والمجىء والزيارة خطوتان أخريان تجسدان التراب أصلا مشوقا، يجىء لزيارة فروعه ونبعده عنا بإدينا؟

سؤال استكنارى ... ما أقسانا من فروع جاسية جافية ، ذات عقوق مشين ، أيهل علينا فنزور عنه، مغلقين أعينا، كان أحرى بها أن تنفسح له أحضانا تضمه ، ثم يجيئنا زائرا مشوقا فندفعه عنا بأيد لو شلت لكان هذا الشلل جزاء وفاقا، والإبعاد بالأيدى خطوة خامسة للتجسيد ، فما يبعد بالأيدى إلاّ [منظور ملموس] والمنظور الملموس هنا ليس مجرد مادة يمكن

رؤيتها ولمسها لا .. انما هى أصلنا الجائى الزائر لفروع عاقة ، واستتبع هذا الاستنكار صرخة مدينة واصمة.

آه ياجيل ناكر وجاحد أى نكران؟ وأى جحود؟ إلاّ ما فى منا واحد قال له أهلا بيك يابابا يالى جاى مشتاق إلينا [بابا] ... وقد كان فى إمكاننا أن نقول قال له أهلا بيك يا ابونا .. ولكن [بابا] أوقع فهي تؤكد الآتـي:-

نحن مهما علت بنا السن أطفال فى حاجة إليك .. فكيف نصدك؟

مهما كبر الانسان فهو عند والديه [ولد أو بنت] والأبوان مهما بلغ ولدهما شأوا ورتبة ومهما بلغت فتاتهما درجة سامقة حتى بعد أن يتزوجا وينسلا يقال لهما بلسان الأبوين [الولد راح .. البت جت] ونطرب لهذا نحن الأبناء لهذا جاءت بابا مساوقة لهذا الجو.

لم نقل بابا هنا من بابا [التفرنج] وادعاء الذوق والرقى فهى كلمة [عالمية] يقولها كل أطفال العالم مهما اختلفت لغاتهم ولهجاتهم ، بل انها مثبتة فى [لسان العرب].

بأبأ الصبى أبوه إذا قال له : [بابا وبأبأه الصبى إذا قال له [بابا] فهى إذن قاسم مشترك بين الطفل وأبيه ، يستحث الوالد طفله بقولها ليسمعه أياها ، وهذا ما يصنعه الآباء إلى الآن يقول الأب لطفله : بابا .. بابا مشوقا لسماعها من صغيره ويقولها الطفل ابتداء.

وسر عالميتها يكمن فى خفتها ويسر النطق بها فهى تصدر من الشفتين بانحباس الصوت عندهما منطبقتين ، فإذا انفتحتا أخرجتاها . وهذا لا

يعجز طفلا ، وكثير من الأطفال الخرس والبكم لا يرهقهم التلفظ بها .

لهذا كانت [بابا] أوفق من [أبويا] ، وكذلك فهى تصور ارتدادنا فجأة لعهد الطفولة لدن لقائنا بأبينا أو [بابانا] .

من هنا نقف على ضرورة الانتقاء [للكلمة] المفردة ، لنضعها جوار مفردة أخرى وهكذا ، فيصنع هذا التجاور [سياقا] فالبيت الأول [سياق جزئى] شطره الأول يرصف هذه الكلمات.

التراب هالل علينا [هذا سياق، ولكن نفضل أن نطلق على البيت كله سياقا جزئيا] فالمنظومات [العمودية] تتكون من [أبيات] فلايقال:

هذه المنظومة من كذا شطر، وإنما من كذا [بيت] والمنظومات [الحديثة] تقوم على [السطر] لا [البيت] فسياقاتها الجزئية [أسطر] نلاحظ أن كلمة [هالل] ليست من معطيات التراب، فنحن نقول مثلا:

ثار، انتشر، وإذا أردنا إقباله قلنا مثلا: هجم علينا أو ما إلى ذلك ولا يخطر الإهلال لنا على بال .. فهو لما يستحب كأن نقول : شهر رمضان [هل] علينا ، أو لصديق حضر بعد غيبة :

[هل هلالك] لذلك فهذه الكلمة على غرابتها - لا تصالها بالتراب تشى بشىء مرتقب.. ثمَ

ليه ما تحضنوش عنينا ؟

تزيد الامر غرابة .. التراب يحتضن بالأعين؟ هذا الذى يؤذيها، وهنا لابد للسامع من المواصلة ليقف عى جلية الأمر «الأساليب الاستفهامية من الأساليب الشادة الجاذبة» لاسيما فى هذا الموطن لعدم مألوفية الاحتضان

للتراب.. لاسيما بالأعين .. هذا البيت سياق جزئى يحتاج إلى تتمة وإكمال.

إصلنا جانا يزورنا نبعده عنا بإدينا؟ سياق مكمّل ويقوم أيضا على التساؤل ..ولو أن الرؤية قد اتضحت ، وعلم أن الاحتضان له ما يسوغة ، فهو احتضان لأصلنا الذى جاء لزيارتنا، ولكنه يقابل بالدفع والازورار، إلاّ أن السامع يواصل ليكتشف أكثر .. وهو دهش [فعلى الرغم من إيمانه بأننا من التراب وإليه] إلاّ أن هذا السياق الخاص يبدى له هذه الحقيقة وكأنه يتعرف عليه للمرة الأولى ... لماذا؟ لأنه سياق تعبيرى لا تقريري قد جعل من التراب [أباً] يجىء ويزور، وحين يأتى السياق الجزئى الثالث .

آه ياجيل ناكر وجاحد إلا ما فيه منا واحد

قاله أهلا بيك ياbابا ياللى جاى مشتاق إلينا

لايملك السامع الاّ أن يأمن على هذا المعنى وتتغير نظرته إلى التراب، حتى لو عصفت ريح تضطره إلى إطباق جفيه خشية التراب، فإن هذا المعنى سيلاحقه أكثر، نخلص من هذا أءن التعبير الفنى ما هو إلاّ تجسيد لا تجريد خصوصا الفن القولى. ..

كيف ؟ نهشتنى الهموم الهموم شىء معنوى نستشعره ولا نعامله بحاسه من حواسنا الخمس وما يبدو من دمع وبكاء وهزال ووو ليس هما .. وانما أثر، ولكن نهشتنى هذه، قد جسدت الهموم فأخرجتها من الكيان المعنوى وأدخلتها كيانا ماديا ، فالذهن سينصرف إلى الناهش (ذئب ، أسد ، حية؟) هنا يتخيل المتخيل ناهشاما وهذا لا يهم فالمهم أن نهشا قد حدث، واقتران الناهش (المادى) بالهموم (المعنوية) هو الذى يجسد ، وهذا

الأسلوب التجسيدى لا يقتصر على الفن أو الأدب ، فهو على كل الألسنة: (الشمس بتنقّر فى دماغى، الدنيا ضاحكة له، المصايب فوق راسه متلتلة، أكلت حتة علقة، الفرحة مالية علينا البيت، اتجوز يا اما .. اتنيل اتجوز لك شغلانه الأول ووو) فالشمس طائر ينقر، والدنيا صبية تضحك، والمصائب متراصة، والعلقة طعام يؤكل، والفرجة ذات حجم، والعمل يُتزوج. كل تجسيد منه ما هو تجسيد مادى بمادى كالشمس والطائر، والعلقة والطعام، ومنه ما هو تجسيد معنوى بمادى كالمصائب والتراص وهكذا... إذن فالكل هذا يجسد ، بيد أن للفنان والأديب تجسيدا خاصا ينحو نحوا تعبيريا لا تقريريا وتجسيد العوام يحاول أن يكون تعبيريا وهو كذلك ، ولكنه يفتقر إلى الفنية، وهنا يطول عجبنا من نصوص تقدم باسم الفن، ولافن فيها على الإطلاق وهى من الوفرة حيث يصعب حصرها مثل:

حبيبى سهرنى ايام وليالى
رخص لى الدمع الغالى
ضحيت بالكل عشانه
وحرمنى رضاه وحنانه

ومثل:

قلبى بهواك مشغول مشغول
وعذابى معاك حايطول على طول
وان كان على لوم العزم
خلى اللى يقول يقول

و .... (بلاوى متلتلته)

فلا صورة ولازاوية جديدة ، ولا رؤية ولا موقف . وكأن الأغنية لحن وأداء يكسوان (أى كلام).

فالفن إن خلال من التجسيد صار كلغة الحياة اليومية أى صار تقريريا ونحن قد ضغطنا كل المصطلحات البلاغية والبيانية [استعارة ، كناية ، تشبيه... ووو] فى هذه الكلمة الوافية الشافية المعبرة عن كل هذه المصطلحات وأكثر ألا وهى [تجسيد] فحين أكنى فأنا أجسد ، كذلك حين أستعير أو أشبه فمثلا:

نهشتنى الهموم - استعارة مكنيّة لأننا لم نصرح بالمشبه به وهو [الحيوان الناهش]

رأيت أسدا - وأعني به شجاعا كالأسد ، وهذا تشبيه بليغ لأننا لم نذكر أداة التشبيه وهى [الكاف أو كأن]، ولم نذكر المشبه وهو الرجل الشجاع، ولم نذكر وجه الشبه وهو الشجاعة.

بعيدة مهوى القرط - كناية عن طول العنق ، لأن العنق الطويل تكون المسافة بينه وبين الأذن بعيدة مما يجعل القرط = الحلق بعيد المهوى فهو معلق فى فراغ «يشغل» مسافة بعيدة ... وخلاصة كل هذا التعليل هى : وصف فتاة بطول العنق .

بالله عليكم أليس كل هذا [اللف والدوران] يستوجب كلمة جامعة مانعة تفى وتفيد وتريح ألا وهى (تجسيد) ؟ ويستوى أن نقول تجسيد = الأدب ، الفن أو العكس الفن ، الأدب = تجسيد والناس تجسد ولكنهم

لايضعون التجسيد فى سياقات فنية ، وليس مطلوبا من الناس أن يكونوا جميعا أدبا وفنانين وإن حدث هذا فمن يكون [جمهورنا] إذن ؟ قلنا إن السياق الجزئى هو (البيت) لكن نلاحظ أن : آه يا جيل ناكر وجاحد إلاً ما فى منا واحد قال له أهلا بيك يابابا يالى جاى مشتاق إلينا، كلام قد استغرق (بيتين) لأن الأول يحتاج إلى تتمة أداها الثانى... هذه ملاحظة مهمة جدا فالبيت كما قلنا سياق جزئى، وهذا يتضمن أن كل بيت يليه سياق جزئى أيضا إلى أن تأدى الأبيات جميعا إلى السياق العام أو الكلى وهو النص ذاته... ولكن بيتينا هاذين يجعلاننا نقول بالسياق المنفتح والسياق المنغلق وهما مصطلحان وضعناهما (دلوقتى) لنعبر بهما عن بيت لا يحتاج إلى تتمة فيما يليه وهو السياق المنغلق لأنه مكتف بذاته منغلق على نفسه ، أما السياق الجزئى المنفتح فيعنى انفتاح البيت على ما يليه ليتمه ، وقولنا مكتف بذاته عن المنغلق لايعنى انفصاله عن السياق العام فهو بنية منه، ولكن يعنى تمام المعنى فيه ، وقد تتوالى سياقات جزئية منغلقة وقد تتوالى منفتحة بحيث يحتاج المعنى لكى يتم إلى أكثر من بيت، وربما تواترت المنفتحات بحيث تنغلق فى البيت الأخير.

الوحدة الموضوعية

هى هيمنة موضوع معين أو فكرة معينة على النص بحيث لا يتناول إلاً موضوعا محددا، أو فكرة محددة ، والأعمال الغنائية (المقصود بها هنا غير الملحمية) يقال شعر (غنائى) ولا يقصد به أن يلحن ويغنى، ولكن يراد به القصائد المعهودة لا المسرحيات الشعرية ولا الملاحم وما إلى ذلك من الأعمال الدرامية الكبيرة .. فالقصيدة والزجل والموشح والأغنية تتسم بالقصر وتتناول موضوعا لا تعدوه، ولا تحتمل لقصرها تشعب الموضوعات

وتنوع الأفكار .، ولكن...

هل يكفى أن نسأل

- عن أى موضوع يتحدث هذا النص: ؟

فيكون الجواب

- يتحدث عن الوطن .. مثلا هل يكفى أن يتم الأمر هكذا ؟

فنقول : نص وطنى ، عاطفى اجتماعى ووو هذا لا يكفى فما هذه هى الموضوعية .. وأنما الأمر لا يعدو (تصنيفا) كأن نرصد فى سجل (نوعيات) النصوص وفرق شاسع بين قولنا : هذا نص يندرج فى (الوطنيات) وبين قولنا : هذا نص (موضوعه) الوطن فمعظم أغانينا الوطنية لا تمت بصلة إلى الوطن، وكذلك العاطفية .. لأن واحدة منها لم تجعل من الوطن أو العاطفة (موضوعا) فأى وطنية فى زعيقنا (حانحارب وحانعمل كذا كذا (فى الأعداء) وأى عاطفة فى (قاموسنا الألى) الحرمان، ،سهر الليالى ، وارحمنى وحن عليه ، وادينى معاد و(ادينى حسنه لله) ووو ... لعلكم أدركتم ما نعنيه ولنوضح أكثر أغنية (أيظن) من الممكن ضغطها جميعا فى كلمة واحدة هى (نكوص) لأن التي قالت (أنا لا أفكر فى الرجوع إليه) قد (نكصت) ورجعت إذن فلهذه الأغنية (موضوع) محدد لا تعدوه فأين هذا من آلاف الأغانى ال (سداح مداح) مثل أغنيات : خد قلبى وراح، حبك نار ، شغلونى، رمانا الهوي ، يا مسهرنى ، ياطير الشوق ، أنا والعذاب وهواك، حلو ياللى ماشى ووو باختصار (غمض عينك وحط إيدك تطلع بكبشة أغاني من دية) ولى أغنية مذاعة (موضوعها) رحابة الحب بحيث يسع الجميع نوردها كاملة: روح

ياحبيبى حبنا ليه نعيشه وحدنا ؟

داحنا لو عشناه ف ضل الناس حايفضل بعدنا هذا هو المطلع أو (المذهب) نقف منه على دعوة محب لحبيبه أن يعيشا حبا رحبا يسع الناس جميعا . ثم يأتى المقطع الأول (الكوبليه) :

يا حبيبى إنسى ذاتك وادعى ربك فى صلاتك

إنه يجعل حبنا

فرحه لعيون الحـــزانى تبدل الدمع ابتسامه

لعبـه للأطفـــال وحبـــة قمح مبدور لليمامه

ميه صافيه للعطاشى ورده ناديه للفراشـه

للغريب مركب تعيده للحبايب بالسلامه

أخرج ياحبيبى من ... تقوقعك فى ذاتك واسأله سبحانه أن يجعل من حبنا عطاء خير وبهجة فيكون للأطفال دمية تفرحهم ، وفرحة لعيون الحزانى، تحول دمعهم إلى بسمة ، وقمحا منثورا لليمامة ، وريا صافيا للعطاش، ووردة نادية للفراشة ، ومركبا للغريب ليعود إلى أحبابه بسلامة الله

هذا المقطع (تفصيل) للمطلع فها هو الحب يرحب ويسخو على البشر والطيور والفراش، والأمر لا يقف عند هذا فالسخاء هنا (مطلق) يشمل الوجود جميعا، وما البشر والطيور والفراش إلاّ عناصر (جزئية) من الكون تنوب عنه كله. ثم يجىء المقطع الثانى والأخير هكذا:

إيـــه يفـــيد الحـــب لما وحدنا نحياه ف غـربه؟
ليه نعيش وردايه واحده ليه مانتجمعش صحبه؟
إنت شفت العود ف مره من وتر واحـد يغنـــى؟
ولا نور نجـــمايه يـــقدر عـــن نجوم الدنيا يغنـــى
الغـــرام يكـــبر ويحـــيا لمـــــا يتـــحول لدنيـــا
فيها كل النـاس حبايـب هـــى دى روح المحـــبه

هذا المقطع يقوى سابقه ويؤكد الفكرة (فكرة الرحابة) فلا جدوى من حب نحياه وحدنا فهو غربة ولماذا نظل وردة وحيدة؟ ولماذا لا ننتظم فى طاقة ورد؟ فالعود يعطينا أنغاما شتى بتعاون أوتاره جميعا .. فهل يفيد ما يقدمه وتر واحد؟

وهل تغنى نجمة واحدة ، فى تبديد الظلام، عن أخواتها؟

لا ... فكذلك الغرام لا يكبر ولا يحيا إلا إذا صار دنيا تضم الناس جميعا وهذا وهو جوهر الحب وروحه، بالله عليكم هل حدث فى هذا النص (خروج على النص)؟ أعنى هل فيه خروج عن مضمونه؟ فمن مطلعه إلى نهايته وهو يؤكد فكرة محدودة وموضوعا معينا لا يعدوه وهذه هى (الوحدة المضوعية حيث يجند النص بكل عناصره لخدمة فكرة خاصة وموضوع معين دون تفكك وخلط، .. كم من نصوصنا ينحو هذا النحو ؟ فمؤلفونا يعتقدون أنهم حين يكتبون (عن) موضوع ما، فهم يحققون (الوحدة الموضوعية) وهذا وهم ، فقد رأينا من نصنا السابق أننا لم نتحدث (عن) ولكن (فى) فـ عن تعنى (حول) وفى تعنى (غوصا) أى أننا نستبطن الفكرة من (داخلها) ملتزمين حرفيا بها .. ولكن حين نسمع.

فبعض النظر عن الخلط فى الأوزان ، وسوف نعرض له فى حينه، فإننا لا نجد «فكرة» ولا «موضوعا» وهذه ظاهرة تشمل معظم أغانينا لاعتقاد جد خاطىء هو: الأغنية ليست كالقصيدة من حيث دراميتها ومعالجتها فكرة ما، وتعانق شكلها بضمونها، وانما هى كلمات من أجل الغناء فلا بد أن تكون «خفيفة، سريعة، ليستمتع بها المتلقى دون أن يجهد فكره لاستكناه مراميها ووو».

الأغنية عمل «أدبى» تأليفا و«فنى» لحنا وأداء، وكلا الأدب والفن قائم على بناء «موضوعى» وإلاّ فما جدواه؟ وما الفرق بينه وبين لغة الحياة اليومية؟

وهذا الاعتقاد الخاطىء جدا، جعل المتلقى مخدرا باللحن والأداء، لأنه لا يجد «كلاما» يستحوذ عليه، فيستوى عنده أن يردد هذه الأغانى وأن يردد ما يتغنى به الأطفال حين يلهون مثل:

أبـــوح يـــا أبـــوح كلـــب العـــرب مـــدبـــوح
يـــا طـــالع الشـــجـــرة هـــات لي مـــعـــاك بقـــرة
تحلـــب وتسـقـــيـنـــي بـالمعـــقـــة الصـــينـــي

فهـذا اللغـو الطفولي كم رددناه صغـاراً ومـا زلنا نردده لخفـة لحنـه. إذن فلمـا يكل المؤلـف ذهنـه؟ ويصـل ليله ونهـاره للارتشـاف من منابع الثقافة والمعرفة؟ أما كان أيسر و«أريح من خوتة الدماغ» إن

يقدم مثل هذا اللغو؟ ولم لا إذا كان الاعتماد كله على صوت يستميل القلوب، ولحن مبدع؟

لا وألف لا فالأغنية أحق من كل ألوان الأدب تأليفا، بالصياغة الأدبية المتقنه القائمة على التعبير لا التقرير فقليل جدا جدا جدا كم الأغنيات التى تعبر، وكثير جدا جدا جدا جدا عدد الأغنيات التى تقرر، يتغنى بها صغار وكبار المطربين والمطربات على السواء، وتحظى بألحان ساحرة تغطى على تفكك النص، وانعدام الفكر وتقريرية التعبير خلال كلمات تتجاور خطا وتتنافر مع المضمون نعتقد أننا تكلمنا (كويسا) عن الوحدة الموضوعية، التى هى معالجة فكرة أو موضوع معيّن معالجة فنية، وتحقق الوحدة الموضوعية فى نص ما لا يكفى وحده، فلا بد من وحدة أخرى هى:

الوحدة العضوية

بلاش «طمع» فسنسدل عليها من خلال نصف «لغيرنا»:

فهمونى إزاى انساه..... فهمونى؟

إصرار لا رجعه عنه على عدم النسيان هذه هى «الفكرة» أو «الموضوع» هل «سيشط» مؤلفنا و«تفوّت معاه» فيقدم مقاطع لاتمت إلى المطلع بصلة أم سيسلك المنهج الفنى السليم فيعطينا مقاطع تتآزر وتشد عضد مطالعها؟ سنرى ممكن انسى ف ثانيه «أهى فوتت» يا رجل ألم تعتزم عزما لا حيدة عنه، على عدم النسيان، فلماذا تقول ممكن «انسى»؟ وفى «ثانيه كمان» لعن الله العجلة والتسرع.. فلو تريثنا لسمعنا

ممكن انسى ف ثانيه بس حانسى الدنيا

وانسى روحى ونفسى وكل شىء حواليّه

كل دا شىء يمكن إنما مش ممكن

يجى يوم انساه.. فهمونى

برافو برافو هكذا تتبلور الفكرة شيئا ما فهذا المقطع معضد لمطلعه.. فإلينا بالمقطع التالى:

إن قدرت أخبّى العيون ما تخبّى

وإن هربت بعينى فين اروح من قلبى

وان هربت بقلبى ليه روح شيفاه

تمتعوا أولا بهذا التدفق اللذيذ اللذيذ فهذا المقطع يتدفق بحيث تأخذ الأبيات أو السياقات الجزئية برقاب بعضها البعض الأول يفضى إلى الثانى وهذا إلى الثالث بسلاسة وخفة ظل ودون تعمل ثم ماذا ؟

قد إيه مشغول به غصب عنى باحبه

حب مش معقول حد غيرى يحبه

تبعدونى عنه تحرمونى منه

مستحيل انساه... فهمونى

نص ممتاز بلا شك.. والمدهش أنه لا يقوم على تصوير، ولكن حرارة الصدق فيه، وسلاسلة الأسلوب والتزام الوحدة الموضوعية.. ثم العضوية كل هذا يسد مسد التصوير وزيادة.

عرفنا الوحدة الموضوعية، وهي التزام التعبير الفنى بفكرة محددة أو موضوع معيّن دون التطرق إلى غيره، لقصر النص الغنائى على خلاف الرواية التى تحتمل لطولها تعدد الأفكار والموضوعات، وإن كانت فى النهاية تصب في فكرة أو موضوع رئيسى.. ولنتعرف الآن على الوحدة العضوية أنظر إلى نفسك أيها الإنسان، تجد أنك جسد يتكوّن من أعضاء شتى لكل عضو وظيفة، وكل عضو فى مكانه، وتجد أن بناءك العضوى متماسك وأن أعضاءك متعاونة متعاضدة، على الرغم من اختلاف وظيفة كل منها.

كذلك النص الأدبى أو الفنى فالجسد هو النص ذاته أو السياق الكلى والأعضاء هى السياقات الجزئية، التى تتكون من سياقات أولية، فالأغنية السابقة هى السياق الكلى، وأبياتها سياقات جزئية، وكلماتها سياقات أوليه وبالترتيب ينبغى أن نعكس فنقول كلمات = سياقات أولية

أبيات = سياقات جزئية

النص ذاته = سياق كلى أو عام. ولسائل أن يسأل:

ليس هذا الوضع مقصوراً على هذه الأغنية وحدها، فهو قاسم مشترك فى كل نص، وهذا سؤال وجيه، نجيب عليه بقولنا:

هذا صواب ولكن حالة كون النص

تشكيلا خطيا

فأى نص «مكتوب» سواء كان نظما أو نثرا، علميا أو أدبيا، لا يخرج من هذا التشكيل الخطى، ونعنى به رسم الكلمات على الورق:

كلمة تكون كلمات خلال أبيات أو أسطر شعرية فى المنظوم.

وكلمة تكون كلمات خلال سطور فى المنثور ثم نحصل على نص نظمى أو نثرى.. وقطعا نحن لا نرمى إلى هذا التشكيل الخطى إنما نرمى إلى محتواه أو مضمونه عبر هذا النسق وهذا القول لا يفى..

فلا يخلو نص من محتوى أو مضمون.. إذن فنحن نعنى الفكرة المهيمنة، وكيف صيغت فنيا، وإننا لا نقف عليها للوهلة الأولى، وإنما بعد الفراغ من معايشة النص «خصوصا الأدبى» فإذا كانت اللوحة وهى التى من الممكن رؤيتها جملة تحتاج منا ترداد النظر من عدة زوايا حتى يمكننا قراءتها، فكيف بالنص المكتوب؟ فهو أولى بتتبعه بيتا بيتا، أو سطرا سطرا...، إذن فالفكرة موزعة على السياقات المتتابعة من أول النص إلي نهايته. هذا التتابع لابد أن يبنى بناء عضويا، ليكون النص جديرا بالانتساب إلى الفن الأدبى، بمعنى تدرج جزيئات الفكرة متضامة متعانقة إلى أن تصل لنهايتها، وقد رأينا فى نصنا الغنائى السابق إصرارا على عدم النسيان وهو مجمل الفكرة، وبتتبعنا للمقاطع الثلاثة، عايشنا تفصيلها شيئا فشيئا، حتى وقفنا عليها كلا بوصولنا إلى نهاية النص والفراغ منه.. ولنقرب الموضوع إلى الأذهان: صورة ممزقة، نأخذ فى وضع كل مزقة منها لصق ما يتمم جزء منها إلى أن نفرغ إلى إرجاع كل المزق أو الأجزاء إلى مواضعها التى كانت عليها.. عندئذ يمكننا أن نتعرف على صاحب الصورة.

كذلك نتعرف على الفكرة خلل التضام المتواصل للسياقات، والفيصل بين

نص ذى وحدة عضوية وآخر مفتقر إليها هو منطقية التتابع والتضام، ولو عدنا إلى المثل الذى ذكرناه «الصورة الممزقة» يتضح هذا الفيصل أو منطقية التتابع والتضام فحين أرجعنا الصورة «عن طريق الجمع بين المزق المتممة» إلى حالتها فتعرفنا على صاحبها كان إرجاعنا هذا «تتابعا وتضاما منطقيا» وهذا مثال على النص المبنى بناء عضويا متكاملا.

ولكن حين نلصق المزق كما اتفق فلن نتعرف على صاحب الصورة، لأن التتابع والتضام لم يكن منطقيا، وبدهى فلن نتعرف على صاحبها، وكيف وقد جاء الأنف موضوع العين والشفة موضوع الأذن؟ وهذا مثال على النص المفتقر إلى الوحدة العضوية.

إذن فالنص الذى أوردناه «الإصرار على عدم النسيان» نص فنى جيد لقيامه على الوحدتين الموضوعية والعضوية معا وهذا هو المطلوب فى كل عمل أدبى أو فنى على أن يتم التلازم بين الوحدتين..

فهما وجها عملة، ولا يمكن أن تكون وحدة موضوعية بلا وحدة عضوية، وكذلك العكس، فكيف نصل إلى الفكرة الكلية دون تدرج سياقاتها تدرجا منطقيا؟ وكيف يقوم هذا التدرج المنطقى إذا لم تكن فكرة؟

لذلك لا نتحامل على معظم أغانينا، ولا نظلمها إذا رميناها بالتفكك.. وهنا يجب علينا الإتيان بنموذج مفكك كمثال على الكم الهائل من النصوص المفككة

يا ام الصابرين

يا ام الصابرين تهنا واتقينا

يا ام الصابرين ع الألم عدينا

يــامــصــر يــا أمــنــا يــامــصــر يــا أرضــنــا
يــامــصــر يــا حــبــنــا يــامــصــر يــا عــشــقــنــا

الذى يسمع هذا المطلع يتوقع أن مقاطع المنص ستؤكده.. ولكن

يام الصابرين

من دهبك لبسنى العقد حبيبى
من نيلك سقانى الشهد حبيبى

من قمحك وكلنى اللقمة حبيبى

وو فما علاقة هذا المقطع بمطلعه؟

فالمطلع يحدثنا «عن مصر الصابرة، وعنا نحن أبناءها الصابرين فهى «أم الصابرين» و«على الألم عدينا» تؤكد هذا «الصبر» فكان على المقاطع أن تؤكد هذا المعنى ولا تعدوه إلى غيره.. وإنما لم نجد فيها إلا سرد ألما يقدمه حبيب لحبيبه

من قصصك غنا لى حكايتى حبيبى
مـن وردك زوق لـى مـرايـتـى حـبـيـبـى

من حبك علمنى إيمانى حبيبى

ومن ومن ثم يختتم كل مقطع بما جاء بالمطلع عن «أم الصابرين وعيالها» ولا ذكر إطلاقا فى كل المقاطع لما كنا نتوقعه مثل

ما دلائل الصبر؟ كيف تهنا والتقينا؟

وكيف على الألم «عدينا»؟

فهنا «لا موضوع.. لا فكرة»

وبالتالى لن يكون وحدة موضوعية ولا وحدة عضوية.

فضياع الوحدة الموضوعية ناجم من عدم وجود الفكرة أو الموضوع وضياع الوحدة العضوية واضح فى كوننا نستطيع أن نجعل من المقطع الأول ثانيا. ومن الثانى أول ومن الثالث أول أو ثانيا.

ويبدو أن هذا النص جاء عن طريق «التجهيز والتركيب» أو لأن المؤلف قد استهوته «المنمنة» أى تكرار «من من من»

نخلص من كل هذا «اللت والعجن» بالآتى:

لابد أن يكون التعبير فنيا عبر سياقات أولية فجزئية فكلية ووجوب الوحدتين الموضوعية والعضوية متلازمتين فالتعبير الفنى لا يقرر وإنما يجسد.

لا يحتمل النص الغنائى سوى فكرة أو موضوع فحسب، يعبر عنها فى المطلع مجملة ثم تفصلها المقاطع بتدرج يتنامى حتى يصل إلى الفكرة الكلية أو العامة.

السياق الجزئى إما البيت أو الأبيات التى تحمل جزء من الفكرة يتوالى إكماله فى سائر السياقات حتى نصل للسياق الكلى أو العام أى النص بتمامه و......«كفايه كدا».

تعايش

ها نحن بحمده تعالى قد امتلكنا أدواتنا الفنية ولم تعد القدرة على التعبير الفنى تقلقنا، فإنا لم نكتف بوجود «الموهبة» فأخذنا نصلقها ونثقفها وسنظل، وها هى نقاط مضيئة تومض فى طريق مواصلتنا لنقترب من أملنا المنشود.

النقطة الأولى

هى اللغة التى نكتب بها

الفصحى؟ لها منا دراسة وافية لقواعدها نحو وصرفا وبلاغة لنتمكن من التعبير بها تعبيرا فنيا فعّالاً.

العامية؟ حيث لا نحو ولا صرف، ولكن كل متقضيات التعبير بالفصحى، موجود بحذافيره، حين نعبر بالعامية فاللغة الأم «الفصحى هنا» ولهجاتها العامية التى لا تكاد تحصى سواء بسواء، من حيث «التعبير الفنى» فالمجال المهيمن علي فصحانا وعاميتنا أو بتعبير أدق «عامياتنا» هو مجال تجسيدى لا تقريرى، حين نعبر فنيا.

وسنتكىء على العامية لغلبتها على أغانينا، فما المطلوب من المؤلف الغنائى الذى يستخدم العامية؟

الالتحام المباشر بالشعب لكل فئاته، وبذوى الحرف والمهن المختلفة، وطبقاته بكل مستوياتها، على أن يكون التحام أذن بأفواه، يتم خلاله اقتناص كل شاردة وواردة من الكلمات، لتختزن فى الذاكرة لحين الحاجة إلى استعمالها.

فأنت كمؤلف غنائى عرضة للكتابة عن كل شىء يدور فى مجتمعك الضيق والرحب على السواء فهل تكتفى حين تكتب عن «الصعايدة» بجعلك الجيم دالا؟ فتقول يا دميل بدلا من جميل؟ دون الوقوف على «القاموس الصعيدى»؟ وهل لدينا «صعيد» أم «أصعدة»؟ فالوجه القبلى يعج بلهجات وفيرة، تختلف من بلد لبلد، ومن قرية لقرية، بل أن كثيرا من «الصعايدة» لا يفهم بعضهم لجهة بعض، ونحن لا نريدك أيها المؤلف أن تعد رسالة علمية فى اللجهات، ولا نريدك كذلك على دراية جامعة مانعة بها، فما هذا فى طوق أحد حتى ولو كان من أبناء الصعيد، ولكن.

نريد لك رصيدا معقولا يمكّنك من الاستخدام الطيب، ولن يتأتى لك هذا إلاّ

بالمخالطة والمعايشة، مادمنا نفتقر إلى «المعاجم» الخاصة بهذه اللهجات.

وقد تكتب عن أرباب الحرف، فهل لديك معرفة كافية بمفرداتهم ومصطلحاتهم؟ بل لقد تكتب عن «منحرفين» كاللصوص والقتلة والمجرمين عموما، وهؤلاء لهم لغتهم الخاصة، تدور بينهم من باب التقية ووو.... فماذا تصنع؟ سنحاول المعاونة بقدر ما لدينا من معرفة بهذه اللهجات والمصطلحات وعليك بالاستقاء من المنبع وهو «الناس» فقد «نقرأ» كتابا عن مفردات فئة ما منهم دون أن نحسن النطق فمثلا:

برغل أى رجل بلغة «العوالم» كيف تنطقها؟ أبضم أولها وثانيها وتسكين ثالثها أو بتحريكه؟ أو. أو. أو..... وكيف عرفنا أنها تنطق كهذا برغل؟ ما عرفنا هذا إلا بالمعايشة، وهكذا، فلن يغنى كتاب مهما كان دقيقا، حتى ولو استخدم «التشكيل» الدقيق ففى النطق سرعة وإبطاء وإمالة واتكاء على لفظ دون آخر ووو... كل هذا لا بدله من ممازجه ومخالطة فعلية و«نكش» للصامت حتى يتحدث لنلتقط ونختزن.

وعلى الرغم من قولنا بعدم الجدوى من «المكتوب» وحده، فلا مناص من تقديم البعض منه كتمهيد للاستقاء من النبع.

العوالم

بَرْغَلْ والجمع براغل على وزن مراجل «رجل رجال» كُوْديانَه والجمع كوديانات «امرأة ونساء» تِفْتَافَة = «سيجارة» والجمع تَفاَتِفْ والفعل تفتف يتفتف كوديانه حزب «امرأة بغى» والفعل حزَّب «أى يرتكب الفحشاء» ويتفق المصدر والصفة فى النطق «حَزَبْ» برغل شَلَفْ «رجل ردىء» وأى شىء ردىء فهو شلف والفعل يشلف ويستوى المفرد والمثنى والجمع فالكل شلف ذكورا وأناثا، وكذلك

الأشياء. إنْجَدِى «اذهب عنى» ذهوب «جنيه» ذواهيب «جنيهات» زبال «ريال» أميه «تريث» أبدُّهَكْ «أبهدلك» وحسبنا هذا، وقد يسأل سائل: انضع هذا الكلام حتى الفاحش منه فى أغانينا؟

والجواب «آه» لأننا «ننتقى» وحتى إذا لم ننتق، فالتعبير الفاحش هنا موقوف على من يفهمه، محصور فى جماعة لا يعدوها إلى غيرها، فقد يسبك ساب بلغه أو بلهجة لا تفهمها.. فما موقفك؟ لا شىء وهذه المفردات لن تكدس تكديسا فى نص يتحدث عن العوالم، وإنما لن يعدو والأمر «تطعيما» تماما كما نسمع فى أغانى الطوائف عند سيد درويش، والعبرة أولا وأخيرا بالسياق فلا يجوز أن نحكم على مفردة إلاَّ من خلال سياق.

ريفيّات

يادى الحومه، يا حومتى «يادى المصيبة أو الداهية، يامصيبتى أو يادهوتى» جرسه «فضيحة» ياجرستى «يافضيحتى» جعضيض «جلا وين» نوع من الخضر يؤكل نيثا بت «بنت» واد «ولد» صبيه بكسر الباء وتشديد الياء المكسورة وهذه الياء تكسر مشددة هى والحرف الذى يسبقها مثل: وليّه عطية بهيه قضيه وقد تنطق وليه بكسر الواو وليه و«تؤكل» حروف فى أواخر الكلمات مثل إلوا «الواد» خليك راجـ «راجل» «لا مؤاخذة». محمو «محمود» أبويا فلان تقال لكل كبير احتراما حنوّن «لون من الخبز».

صعيديات

عماش يرجب «لا يستطيع أن يرقب أى يرى» واصل «خالص، بتاتا» عفش «ردىء» جبر «قبر» تنطق القاف جيما تعطش أولا تعطش زين «حسن» جالوس أو جالوص طين «كومة طين» وتقال للغبى «بعيد عن السامعين». ددید «جديد»

تنطق الجيم دلا وتفخم «الطاء» تفخيما أشبه بالقلقلة فنسمعها خليطا من الطّاء والقاف ولدْ فلان «ولَدْ فلان» تُضْرُبْ «تضرب» ما خبرش «لا أعرف» فعيّل: مفعول مطلق «أجلته جتّيل» أى «أقتله قتلا» صُحْ؟ «صحيح؟» فزْ «قم» «عاد»؟ «ماذا؟» عتمل إيه عاد «ماذا تعمل» وتوضع «عاد» بعد الاستفهام.

بلديات

لأولاد البلد مفردات كثيرة منها: أنا مش خمة ما تخمنيش «أنا لست غرا.. لاتخدعنى» هاذوها« هذه» وتقال لما يذكر ويؤنث سواء حدق «حاذق» حريف «متقن» وعلى وزن فعيّل صيغة مبالغة شريب حبيب أكيل محرفه عن فعيل بكسر الفاء فالفصحى تقول شريب، عشيق وو.. بنحبوه لهجة سكندرية قديمة مازال لها صدى أهفك قلم «مش انت». خرع، خيخه ضعيف، هزيل «جسدا ومعنى»

أكنه = «كأنه» أجرن «أتارى» وأحيانا يرققون الصاد فتصبح «سينا» مثل: المعلم سابر «صابر» ميه مسا، آخر جنتله ووو

بدويات

كلمات من شمال المغرب: صل وصل نعند لباب طاح داغى «بمجرد وصوله للباب سقط فى الحال» صمعان = طويل ل مر: بتفخيم «الميم» = المرأة وبترقيقها = المرآه، وقد يقال ل مراى للمرأة، عمل لبير = أعطاه حقنه «إبره» علاين يطيب = على وشك النضج، هبل تربح «هبَلْ تكسب» دارنا ودار بونا جا ولكلاب اطردون «دارنا ودار أبونا جا الكلاب يطردونا» وهو مثلنا المصرى «البيت بيت أبونا والغرب يطردونا».

من لهجات مريوط:

هذى بِنِتِ = هذه بنت فإذا أضيقت «بِنِتْ» سكنت نونها مثل: هذى بِنْت العرب، شنيف = قرط يوضع فى طرف الأنف وتدليل سالم، عبده، رزق، راحم، سلومة عبودة رزيقة رحومة، ديسه = حصير، ضمم = قدّر حدس، خشم = أنف، وين = حين، أوان، هَجّ = رحل، واجد = كثير، عاشنْ الأسيمى = عاشت الأسامى قديش السيعة = كم الساعة؟ ليش = لماذا؟ بيش؟ = بكم بأى شىء كنك = كأنك، هذا غيض من فيض وهناك اللهجات الشامية: أنا عادنيتك عصفور غافى = نائم، عالحن الهوى والحب غافى = مقبل، مشتاق وهذا «جناس تام» وعا = على، إسهار = أسهر، يحرز = يستحق، كتار هو زوار «كثيرون هؤلاء الزورار» شو؟ = كيف؟ بيفلّو = يذهبون، هون = هنا، دخيلك = وحياتك، فى عرضك عالمفرق = لحظة الفراق، فايق ولا ناسى = فاكر ولا ناسى؟ الشلبية = السمراء ، ناطر = منتظر، كرمالك = كرما أو تكريما لك أو كرامة لك، ضو = ضوء، هيك = هكذا، مامنو = ليس، مشلوح = منتشر.

هذا بجوار لهجات أهل المدن، ولغة المثقفين حين يطمعون العامية ببعض الفصحى وببعض كلمات أجنبية.

ومع أرباب الحرف نعايش هذه المفردات: لغة المنجدين: الرجل أو الزبون = كوستبان «أداة مجوفة على قدر نباتة السبابة وهى معدنية تقى من وخز الإبرة» المرأة أو الفتاه = إبرة، الزبون السخى = كستبان عصنا، الزبون البخيل = كستبان كتاقوى تنطق القاف همزة «كتأوى» عملية رخيصة = تعديبة كتيابه، صانع ماهر = عديب، اسرع فى العملية = هفف التعديبة، خمسة جنيهات = مشط، هيا نحشش = ياللا نخضروا

لغة الضائعين:

زبون فقير = دبس أشفور، زبون غنى = دبس يافت، لص مجوهرات = مشتَقَلاتى، اصبر على الزبون = اتبغدد عليه، ربع له = ربّصه، خفض الأجرة = شفَرْهَا، اطرده بالذوق = فَقْسهُ، المخبر السرى = على، الحكومة قادمة = عليات جاية، اشتر = اشتقْل.

مع اللصوص

لغة النشالين الغجر: جَدّم الشرّى = اقطع جيب الزبون بالموسى، كياس معاه أرواه = الزبون يحمل مالا كثيرا، ها من كياس معهوش كيهّ = جيب الزبون خال، شرى = موس، شريك = مطواة، سوفلس = كن حذرا، الفرناى = المخبر، تومالين = قسم الشرطة، خُوتكى = اخت، خوِيكى = أخ، برنج = أرز، ماس = لحم، تيفال = ملح.

قصدنا بهذه النقطة أن نخفز مؤلفينا ونغريهم بمعايشة الشعب بل والشعوب المجاورة عن طريق السفر ـ إن أتيح ـ أو بملاقاة أبناء الشعوب المختلفة التى تفدفى بعثات علمية على مصر، وبذلك يغزر الرصيد من الكلمات والمصطلحات، وتشحن بها الذاكرة حتى نستخدمها حين الحاجة إليها.

التركيبة العاميّة

للعوام تركيبات غاية فى الدقة تحمل من المعانى مالو طعمت به أغانينا.. لكان لها شأو أى شأو. يتجلى ذلك فى الأمثال والكنايات.

ونقدم شيئا منهما لنرى كيف ينضغط المعنى الكبير فى أقل الكلمات.. وليت

أغانينا تنهج هذا النهج بدلا من هذا. الترهل ولا نعنى به طولا ولا قصرا، وانما نعنى «الحشو والفضول والمط».

الأمثال:

× دهان على وبر = يضرب فى إصلاح ظاهر الأمر، وباطنه فاسد.

تخيلوا رجلا معه مرهم، وخروفه أجرب تخيلوه وهو «يليط» الفروة، أوله جمل يدهن وبره، والدهان لا يصل إلى قروحه، لتتجلى لكم براعة هذا التعبير الموجز الملىء.

يقول الشاعر:

إذا ما الجرح رم على فساد

تبين فيه تقصير الطبيب

× حبلت أمنا وحمنا كلنا

«تثائب عمر إذ تثائب خالد، وقيل:

بال حمار فاستبال أحمره، أى دفعها إلى البول»

يضرب للتأثير أو العدوى، ويدل أيضا على المشاركة فحين يألم أحدنا، أو يكابد موقفا ما فهذا ينعكس علينا.

× شامته ومعزية

«أما مثل» الشامتة التى تسرها مصيبتنا تحضر للعزاء؟ يضرب لمن تسره مصيبة عدوه فيظهر الجزع: عين عبرى «دامعة» والفؤاد فى دد «فرح».

نلاحظ قوة العامية هنا، وسرعة تأثيرها لإيجازها ويسرها وسلاسة التعبير،

فى حزنكم مدعيّه وف فرحكم منسيّه.

لقد التقط هذا المثل مؤلف مجهول فوظفه فى موال توظيفا جيدا فقال:

«ف الفرح منسى وعند الحزن تدعونى»، فليتنا نلتقط هذه الجواهر لنزين بها نصوصنا الغنائية × أبوك ما هو أبوك، وأخوك ما هو أخوك، عند الفزع يشغل كل بنفسه وفيه نظر لقوله تعالى: «يوم يفر المرء من أخيه، وأمه وأبيه، وصاحبته وبينه، لكل امرىء منهم يومئذ شأن يغنيه».

وقد حركنى هذا المثل «لوزنه» إلى هذا المطلع «الفورى»:

أبوك ما أبوك واخوك ما أخوك

ف يوم كل البشر يفوتوك

وأنت تفر من بينهم

تقول نفسى. «آخر جهزان»

والمدهش أن هذه الأمثال مستقاة من مأثورات وأشعار فصيحة، وقد نجحت تماما، بل وفى أحيان كثيرة قد تفوقت على أصولها ومنابعها... ونحن مازلنا ندور فى فلك مفردات مهترئة، وتراكيب باهتة فمثلا:

بنونا بنو أبنائنا.. وبناتنا   بنوهن أبناء الرجال الأباعد

يصاغ هكذا بهذه السلاسة والعذوبة:

× «إبن الإبن إبن الحبيب، وإبن البنت إبن الغريب» فحرام علينا حرماننا من هذه الكنوز

× إشحال ضعيفكم؟ قالو: قوينامات

لم يقولوا: «ضعيفنا بخير أوحى» وإنما عن طريق «الالتفات» وهو العدول عما يتوقع الاستمرار فيه من حديث، إلى غيره كقوله تعالى:

«حتى إذا كنتم فى الفلك، وجرين بهم»

فعدل عن بكم المتوقعة إلى بهم الملتفت إليها، وكما جاء فى نص لنا:

ممكن تكون ورده، وأكون حبات ندى ونكون بعيد

وتكون بعيد واقرب لى من حبل الوريد

أصل البعاد مش مسألة

إن المسافة قد إيه

والقرب مش معناه إديك تبقى ف إديه

فعدلت عن قولى المتوقع «إديّه» أنا

كذلك عدل هذا المثل العظيم عن المتوقع

لإحداث الزلزلة فى نفس السامع حين يصدم بموت القوى وبقاء الضعيف من جراء دفعة «الالتفات» المفاجئة..

× بات فى بطن سبع، ولا تبات فى بطن ابن آدم

«عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذعوى

وصوّت إنسان فكدت أطير»

كلاهما «عسل»

جبال الحكل تفينها المراود

وكتر المال تفنيه السنين

علم الله هل وظف ابن عروس هذا المثل النادر، أم أن الشعب قد استقاه منه؟

نلاحظ أن الأمثلة جميعا قد صيغت صياغة فنية راقية تقوم على التجسيد الذى هو الفن والأدب باختصار.

× جنة بلا ناس... ماتنداس

«إيه العظمة دى؟» وهل قيل فى حب الناس مثل هذا القول؟ قيل إنما...

ولو أنى حبيت الخلد فردا   لما أحببت بالخلد انفرادا

جميل... ولكن أين هذا «الكم» من الكلام من هذه الكلمات القلائل المشحونة؟

× حمار ما هولك.. عافيته من حديد

فعلا فعلا ما دام «مش بتاعى» فلأهلكه عملا، ونختم «بحمارنا» لا بل «بحمار» غيرنا، وأنا وأنتم لا نريد إلا المزيد.. ولكن العين بصيرة «والمساحة» قصيرة فإلى:

الكنايات العاميّة:

× زى سلام الموارد على الفسخانى

كناية عن الكبر و«العنظزة» ولنتخيل هذا المواردى «تاجر العطور» وهو يرفع يده متأففاً ليحيى «بائع الفسيخ» انظروا بالله عليكم إلى دقة السبك والاتكاء على «المفارقة» الشديدة بين رائحة العطر تهفهف من أردان المواردى، وبين «زفارة» الفسيخ تنبعث من ثياب الفسخانى، وصدق رسول الله صلى الله عليه

وسلم حين ضرب لنا مثلا للجليس الصالح، وجليس السوء، ببائع المسك، ونافخ الكير.

× كل حى يلبس من سندوقه

حى = واحد = سندوقه = صندوقه

أى كل واحد ينفق من جيبه، أو يعيش على ما يمتلكه هو.. لا سواه، أو كل فرد يظهر على قدر ما يحتوى صندوقه من ملابس، فى الماضى كانت الملابس تحفظ فى صناديق لا أصونة «ما تقول دواليب وخلصنا» وهذا كقول الصعيدى «اللى يفندر يفندر من ديبه» أى «اللى يفنجر يفنجر من جيبه»، حوصلته ديقة أى «ضيقة».

كناية عن القدرة المحدودة، ويمكننا استخدام هذه الكناية فى أغنية هزلية مثل:

حوصلتك ديقه راح تبلع إيه بقى؟

«بقى دى ولا كوز المحبة اتخرم؟»

× ما يدايق الزريبه، إلا النعجة الغريبه

فعلا الغريب ثقيل، فهذه الزريبه واسعة، ما ضاقت إلا بالشاه الغريبة ويمكن أن يكون المعنى رفض أن يشغل غريب ركنا من أرضنا «إيه قلة الذوق دى؟»

× ياريت الفجل يهضم روحه، منتهى الظرف

إذا كان الفجل يهضم الطعام «طيب ما يهضم روحه» كناية عن ذى فاعلية للغير دون نفسه.

× قالو للجعان واحد فى واحد بكام قال برغيف

طبعا، أرأيتم أشد ظرفا من هذا؟

وبحزن شديد نغادر هذه الكنايات المعبّرة بمنتهى الفن، لنقف على تعامل العوام مع لغتهم من حيث الاستخدام «اللغوى» لها أجل فعاميتنا ليست «سائبة» فلها استخداماتها القائمة على «قواعد» ليست نحواً أو صرفا كفصحانا ولكن:

× قلب الشين سينا أحيانا فهم يقولون سمس بدلا من شمس، نصب أو رفع ما يجب جره من الأسماء الخمسة «اللى ماله خير فى أخاه» وكذلك «اللى يقدم شيء بيداه»

× الحرامى يا قاتل يامقتول أى إما قاتل وإما مقتول ويمكن الاستغناء عن إما الثانية بأو

× لما بمعنى حتى:

اصبرى يا ستيت لما يخلى لك بيت

اللى ما يسمع ياكل لما يشبع

× قام = الفاء:

جت الدودة تقلد التعبان، اتقطعت قامت اتقطعت

قالوا للكاتب استريّح، قام «وقف»

× الأ = لأن:

سير يا جمّال وحاديها، الأ جرى الصبا راح فيها

راح = سوف والسين

طيب راح أوريك

وأحيانا تستخدم حا ذات الاستخدام

إنْ ما اسكتّش حا اضربك

× اتفعل:

اتسكن لما تتمكن، كفعل أمر، وبفتح العين «اتفعل» للأمر، وللغائب

اتخطر = أمر، اتخطر = ماض فاعله هو

× التصغير: «فعيّل»

صغيّر، قصيّرة، شهر و«شهير» والتانى قصير، كويّس ورخيّص وابن ناس

× لا = لئلا

شيل إيدك من المرق لا تتحرق

وأحيانا تعمل «أحسن» فى هذا الموطن شيل إيدك من المرق لاحسن تتحرق، وأيضا شيل إيدك من المرق أحسن تتحرق

× قلب الظاء ضادا:

ضلام، عضم، ضل «ظلام، عظم، ظل»

× قلب اللام راء:

ياليت = ياريت،

× قلب الميم نونا:

مطرة = نطرة

× اسم الإشارة:

إبريق انكسر وادى بزبوزه = وهذا، آدى الجمل وآدى الجمال

× الموصول:

مين اللى عندكم؟ = الذى

يابخت من حبك = الذى

× أداة التعريف والجمع:

زى القطط بسبع ترواح = أرواح

يضرب بالسبع تلسن = ألسن

اللى خلق لشداق، متكفل بلرزاق «الأشداق، الأرزاق» بالله عليكم اليست هذه «قواعد» مرعيّة وهذه قطرة من محيط.

ولعلنا نكون قد اقتنعنا بفاعلية عاميّتنا المعبّرة «والله إحنا أغنيا خالص فى الفصحى وف العامية».

فكيف نعانى من هذا الفقر المدقع فى التعبير؟ لذلك وقفنا بكم عند هذه النقطة الأولى المضيئة، لنغريكم بمزيد من البحث والتعمق فما أوردنا إلا نماذج قليلة جدا جدا جدا

ما هى إلاّ محرك وباعث ومحفّز....

ومؤلفونا الذين يتعاملون مع الدراميّات فى مسيس الحاجة لتشرب اللهجات والمصطلحات التى تستخدمها طوائف الشعب وأرباب الحرف، فهم عرضة

لدراميّات تصور حياة هؤلاء، وهنا ينبرى المؤلف الغنائى الدراس فعنده رصيد كبير من المفردات العامة والخاصة، ولديه دراية واسعة بالتراكيب والقواعد...، فنرجو أن تعمل نقطتنا هذه عملها فى بث الحماس للاطلاع والمعايشة المباشرة للناس فهم كتب ومدارس حية.

كلمات ذات حساسية

هناك كلمات لها حساسية، وقد تؤوّل على غير وجهها، نحذر من التعامل معها إلاّ بحرص شديد فمثلا:

«بتاع» لا ينبغى تجريدها من الإضافة، وحذار من إضافتها إلى المتكلم أو المخاطب وحين إضيفت إلى غيرها جاءت طبيعية، وفقدت حساسيتها ولم تعد محتملة للتأويل الخبيث مثل:

فين حبيبى بتاع زمان؟، فهنا أخذت وضعها المتعود وساغت كذلك

يا بتاع الياسمين

مين يندە لك مين؟

فنحن نقول بتاع كذا وكذا بلا حرج ولكن لو قلنا مثلا:

«إنت بتاعى وأنا بتاعك»

بحسن نيّه بمعنى أنت ملكى وأنا ملكك... لعرضنا قولنا للتأويلات الخبيثة، ولا نضمن أن تظل على هذا السياق ـ لحنا وأداء فقد يتكىء عليها الملحن و«تبلط» عليها المطربة بشكل سىء محرّض وقد استمعت إلى مطرب شعبى مشهور يتكىء على كلمات «بريئة» بشكل يخرجها من براءتها هكذا:

«تيجى» يا هوى... نتعلم سوى فظل يكررها مرتين مرتين هكذا:

تيجى تيجى وهذه الكلمة بهذا الترداد تعنى دعوة للفسق يعرفها كل الناس عندنا.

كذلك اتكاء نفس المطرب على كلمتى:

فوق، تحت وهما لا تشيران إلاّ فى السياق الذى قدمهما فيه حبّه فوق وحبّه تحت

والمعنى الجنسى فيها لا يحتاج إلى تعليق وكذلك كلمة: إدّى له.

وهناك كلمات مثل «ناى»، فلا غبار عليها حالة تجردها من كاف الخطاب... فيكفى أن تضيفها لتدرك ما نعنى

فمثلا باستنى بمعنى انتظر، لا ضير منها ولكن إضافة كاف الخطاب إليها تجعل من مقطعها الأخير هدفا للخبثاء من أهل التأويل الخبيث.

وهكذا ينبغى «استطعام» الكلام بدقة فإن جاء «طعمه» بذيئا فليلفظ بلا رجعة والبدائل كثيرة، ولذلك يحتاج المؤلف إلى دراسة واعية فى «مرادفات» الكلمات، حتى يضع مرادفا مقبولا بدلا من آخر ممجوج.

ولا حجة لمن يظن أنه قد وضعنا «يكيّا» أى فى خانة «اليك» آخذاً إيّانا بقولنا «كل الكلمات» صالحة، ولا توجد كلمة «جميلة» بل «أمينة»... إذن فلنا الحق فى استخدام أية كلمة بلا حرج، ولهذا نقول:

كن منصفا وأكمل ما قلناه، وهو:

والعبرة بالسياق فلا يحكم على الكلمة منسلخة من سياقها وهذا ما فعلناه

فقد حكمنا على ما حذرنا من كلمات عبر سياقاتها، إذن فنحن لم «نُبَكِّكْ» أى لم نوضع «يكيّا».

كذلك الحروف يجب مراعاة رصفها بحيث لا يحدث رصفها إيحاءات غير مستحبة كما رأينا، ونضيف أن هناك حروفا حلقية سته هى «ء، هـ، ع، ح، غ، خ» نخص منها الحاء بالذات، فيجب مراقبة الهمزة إذا سبقتها، بحيث لا يستقلان معا، ويجب دمجهما خلل كلمة فمثلا:

أحبك أحن إليك

إحنا سوى، وما إلى ذلك لا خوف منه، إنما تعمد استقلالهما فمثلا تقول الأم لطفلها تحذره من لسع النار:

«أح» فلا ير كبنك أيها المؤلف شيطان «الواقعية» لتحشرها فى سياق أغنية تحمل هذا المعنى، وهو معنى برىء... خوفا من ملحن سىء النيّة ومطربة أسوأ منه نيّة يستلمان هذه الكلمة، وهات «أحأحة» خلاصة الكلام:

احذر ما يؤدى إلى تأويل سىء

احذر ما يسبب تشاؤما أو «قرفا» أو أى شىء فيه أذى أو يبعث على النفور والاشمئزاز، فإذا اقتضاك الموضوع ذكر اسم خواجة فبلاش «خرا لمبو» بالذات، أو «نيكو لاى»... و.... «خليك مفتّح»

التجميل والتوشية

الغانية هى المرأة التى تستغنى بجمالها عن الزينة.. ولكن بالله عليكم هل رأيتم امرأة يصدق عليها قول القائل:

قمر أربعتاشر يشبه لك

بدون مكياج؟

إذن فالجمال لا يمنع من التجميل والتزيين والتوشية.

والأغنية هى أولى النصوص الأدبية والفنية بذلك:

أتخيل المؤلف الذى قال:

بكل العزم و«الطاقة»

راح افتح ف الجدار «طاقة»

مازال «يخوت» دماغ زملائه المؤلفين بهذه «الفلتة»....

وحتى نفرغ لموضوعنا الذى «سيطول»

نقول:

المحسنات البديعية

تضفى على الأغنية ظرفا وجمالا، شريطة أن تأتى عفوا دون تكلف، أو تعمد على يدى فنان مقتدر يوهمك بأنه لم «يصنع» وإنما قال ما قال بوحى الفطرة... المهم أن لا تظهر الصنعة والأغنية من هذا النوع تستهوى «السميعة» ألم تروهم وهم يفحصون الأرض طربا بمثل هذا الكلام الساذج ياخوخ خانونا العوازل واحنا لم خنا لمجرد تجاو «الخاءات»؟ مع خلو «الموال» هذا من المعنى علاوة على اضطراب الوزن ولكن التوشية والتزيين وفق علم مدروس يفعل فعل السحر في النفوس فإلى هذا العلم:

بدهى سنقتصر على «بعض» أنواع البديع معنويا ولفظيا لأن أنواعه تعد «بالمئات» ولسنا نقدم كتابا فى البديع حتى نعرض لأنواعه جميعا.

البديع المعنوى

فالبديع المعنوى ما كان التحسين فيه راجعا إلى المعنى، واللفظى ما يرجع تحسينه إلى اللفظ فمن أنواع البديع المعنوى:

حسن الابتداء أو براعة المطلع أو براعة الاستهلاك مثل:

بشرى فقد انجز الإقبال ما وعدا

وطالع السعد فى أفق العلا صعدا

لم يتخذ ولدا إلاّ مبالغة

فى صدق توحيد من لم يتخذ ولدا

فالشاعر يهنىء ممدوحه الذى رزق ولدا، فيعمل فكره حتى يأتى بالمعنى الفريد

الوالد لم يتخذ ولدا إلا تأكيداً لصدق توحيده سبحانه فهو جل وعلا لم يتخذ ولدا، إذن فللمخلوق أن يتخذ ولدا »

وهذا يهنىء ببناء قصر

قصر عليه تحية وسلام   خلعت عليه جمالها الأيام

فكأنّ للأيام ثوبا ثمينا خلعته على هذا القصر وما ثوبها إلاّ جمالها... ووو نقيض ذلك سوء الاستهلال كمن يقول لممدوحه:

أتصحو أم فؤادك غير صاح؟

فما كان من الممدوح إلاّ أن قال له:

بل فؤادك أنت

فما حظ أغانينا من حسن الابتداء؟

ياليلة العيد أنستينا

وجددت الأمل فينا

فالعيد أنس وأمل، وتفاؤل وفرح فكان هذا المطلع تعبيراً حسنا عن هذه المشاعر:

إمتى الزمان يسمح ياجيميل

واقعد معاك على شط النيل

تساؤل عن سماح الزمان بالقعود على شط النيل، يتضمن لهفة على أمل غير معجز فهو مجرد القعود مع الحبيب على شط النيل

نلاحظ فى كلا المطلعين سلاسة التعبير وعدم التعقيد اللفظى، وانسياب الكلمات بيسر، وهذا شرط أساسى وإن كان المجال مجال معنى لا لفظ... ولكن متى انسلخت المعانى من ألفاظها؟

يا ما قالوا ف الغرام

وكتروا الكلام

أنا قلت كلمة واحده

بحبك والسلام

هكذا ببساطة وعفوية «بحبك والسلام»

ولولا تقتصر براعة الاستهلال على «ما يبهج» دون ما يحزن، ولكن لا ينبغى

سوء التصرف، فلا نبتدىء بما يحزن فى موقف الفرح، ولا بما يفرح فى موطن الحزن فمثلا لا يصح أن نستهل تعبيرنا عن الفرحة بقولنا

لأتنى أغنى واغنى واغنى

فهذا الفعل من «الانثناء» أو بالعامية من «التتنية» فهذا «انقباض» فى موقف «الانبساط» لئلا يصبح فى وجهك صائح «يا عم افردها ما تنهّاش».

الجناس المعنوى

وقد لا يعرفه معظم مؤلفينا، ولم أر له شاهدا من أغانينا، وسوف نقدم شاهدا من «عندنا» وبعض الشواهد من الشعر القديم.

وهو نوعان:

جناس إضمار، وجناس إشارة....

فجناس الإضمار هو الإتيان بلفظ يستدعى فى الذهن لفظا آخر، وذلك اللفظ المؤتى به يرادبه غير معناه بدلاله السياق مثل:

منعم الجسم يحكى الماء رقته

وقلبه قسوة يحكى أبا أوس

وأوس هذا شاعر مشهور اسم أبيه «حجر» فلفظ أبى أوس يحضر فى الذهن أسمه وهو «حجر» وهو غير مراد، انما المراد الحجر المعلوم.

ومثل:

فهو إذا رأته عين الرائى

أبو معاذ وأخو الخنساء

فأبو معاذ هو والد سيدنا معاذ بن «جبل» رضى الله عنه وأرضاه، وأخو الخنساء هو «صخر» أى أن هذا «المرئى» ثقيل الظل كالجبل والصخر.

و«لنصنع» شاهدا:

ف العوم سريع وتمام ما يكونش ابوه عّوام؟ لا أقصد أن أباه سبّاح ماهر وهذا هو المعنى القريب... ولكن أشبه هذا السباح «بالوز» فالمثل يقول «ابن الوز عوأم» فسبّاحنا إذن هو «ابن الوز» لأن أباه «الوز»... عوأم «هيييه يا حـلاوه»

أما جناس الإشارة:

فهو ما ذكر فيه أحد الركنين، وأشير للآخر بما يدل عليه، وذلك إذا لم يساعد «الوزن» على التصريح، أو إذا ضاق «الحيز» عن ذكر كلمة بحروفها... مثل:

وتحت البراقع مقلوبها   تدب على ورد خد ندى

أراد «العقارب» فتعاصى عليه اللفظ ولم يتحمله وزن البيت «عقارب = براقع قلبا وكذلك «براقع = عقارب» مقلوبة فكيف نتصرف؟ فنحن والحمد لله لا يتعاصى علينا لفظ ولا يحبسنا وزن.. ولكن فلنجرب:

اللى فوق الغصن خدك

وف إدين النسمه قدك

أى «الورد خدك» و«العود قدك»

مش كدا ولا إيه؟

المقابلة:

هى الجمع بين أمور متقابلة، كل بضده على الترتيب.. مثل قول القائل:

ما أحسن الدين والدنيا إذا اجتمعا

فجمع بين متقابلين «الدين، الدنيا»

ويمكن الجمع بين أربعة مثل:

أزورهم وسواد الليل يشفع لى

وأنثنى وبياض الصبح يغرى بى

فجمع بين «السودا والبياض، والليل والصبح»

وبين ثمانية «شوفوا الافترا» مثل:

على رأس عبد تاج عزيزينه   وفى رجل حر قيد ذلك يشينه

فجمع بين «رأس، رجل وعبد، حر وعز، ذل ويزينه، يشينه» ولنا

وطنى وأنت دياجرى وضيائى

ودموع يأسى وابتسام رجائى مازلت قيظا محرقا مازلت لى خفق النسيم ورقه الأفياء

غضبى عليك يدك ركن تحملى

وتعود تبنيه أكف رضائى

والكره يطوى عن هواك مشاعرى

والحب ينشرها بكل سخاء

«خدو عندكم»:

دياجر ضاء

يأس رجاء

دموع ابتسام

قيظ نسيم، افياء

غضب رضاء

دك بناء

كره حب

طى نشر

«كل دا!؟ ١٦ مرة؟».. امسكوا الخشب، وأغانينا لا تخلو من هذا فمثلا:

بافكر فيك وأنا ناسى

بحبك ف بعدك وقربك

ومن الممكن عد هذا التعبير من المقابلة:

مره يهنينى   ومرة يبيكينى

كان المتوقع أن يكون هكذا:

مرة يضحكنى للمقابلة بـــ يبكينى...

فالبكاء دليل على «الحزن» والهناء دليل على «الفرح» فكأنه أراد

مره يفرحنى   ومره يحزننى «نسمى هذا مقابلة ملحوظة»

على الحلوه والمره

قلبى احتار ليل ونهار

وكثيرة هى النصوص التى تستخدم المقابلة ومثل المقابلة «الطباق» ويختلف الطباق عن المقابلة - عند البديعيين بكونه مقابلة بين متضادين فقط ففى الأسماء مثل:

وتحسبهم أيقاظا وهم رقود

وفى الأفعال مثل:

يحى ويميت

وفى الحروف مثل لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت، ومنه ما هو ظاهر كما مر وما هو باطن أو خفى مثل:

«أغرقوا فأدخلوا نارا» فإدخال النار يوجب الإحراق المضاد للإغراق، أو «أشداء على الكفار رحماء بينهم» فالرحمة تستلزم اللين المقابل للشدة

وللطباق أنواع أخرى نتركها خوف الإطالة فلتراجع فى مظانها.... ونحن لا نفرق بينه وبين المقابلة فهما من معين واحد.

المشاكلة:

هى ذكر الشيء بلفظ الشييء لوقوعه فى صحبته: مثل

قالوا اقترح شيئا نجد لك طبخه

قلت «اطبخوا» لى جبة وقميصا

الجبة والقميص لا يطبخان، ولكن «أخونا» عار، والمجال مجال «طبخ» فذكر

طبخ الجبة والقميص فالحكاية «طبيخ ف طبيخ»

وهذا الأسلوب مألوف عند العوام

فولد عاطل مثلا يقول لأمه

ـ ياما جوزينى فترد عليه ساخرة

ـ «اتنيل واتجوز لك شغلانه الأول»

وطبعا أغانينا «ميح» من المشاكلة فعلينا أن «نستخرع» هكذا:

قالى حبيبى «اقطف لك» ورده

قلت «اقطف لى» شوية حب

«إيه دا؟»

تأكيد المدح بما يشبه الذم

حنان حبيبى كثير لكن

من كترته راح يقتلنى

فكأن كثرة الحنان عيب لأنها قاتلة، ويبدو أن هذا ذم ولكنه يؤكد المدح وهو ما ينطوى عليه قلب الحبيب من وفرة الحنان أو

عيبك يا حبيبى ودادك

مش قادر قلب يساعه

فهنا وداد فوق قدرة القلب على استيعابه

أو

حوش نورك لا يزغللنى

وحنانك راح يقتلنى

ففى هذا مدح لشدة النور، ووفرة أو ثقل الحنان

هذا ما قدمناه من «عندياتنا» فهل تطرقت أغانينا إليه؟ الله أعلم

التخيير

وهو اختيار قافيه للبيت من قواف شتى يمكن أن يتم بها المعنى والوزن دون خلل مثل:

قولى لطيفك ينثنى   عن مضجعى وقت المنام

فيمكن أن نستبدل بالمنام «الرقاد، الهجوع، الهجود»

والاختيار هذا «منقذ» عند «عصلجة القوافى» فمثلا حين أقول:

إنت ليه دايما تغيب

إيه اللى نابك م الغياب

ممكن أن نضع بدلا من «الغياب» كلمة «البعاد»

وطبعا لن نجد هذا فى أغانينا لأنها قد جاءتنا فى صورتها الأخيرة ولم نرالمؤلف وهو يغير ويبدل....

ولكن ذكرنا التخيير فربما احتاج إليه «مزنوق»

التكرار:

هو إعادة الألفاظ ذاتها لتقرير المعنى فى ذهن السامع، سواء أكانت التكملة

المكررة موصولة بأختها، أو مفصوله عنها:

أربح بها من صفقة لمبايع

فاعظم بها أعظم بها ثم اعظم

حتى متى لا ترعوى يا صاحبى؟ حتى متى حتى متى وإلى متى؟

والتكرار قسمان:

لفظي مثل ماسبق، ومعنوى مثل:

أطع الله ولا تعصه «فقد كرر المعنى دون اللفظ فالنهى عن العصيان هو الأمر بالطاعة هذا هو التكرار الحسن، إما السيء فمثل:

سقى الله نجدا والسلام على نجد

ويا حبذا نجد على القرب والبعد

نظرت إلى نجد وبغداد دونها

لعلى أرى نجدا وهيهات من نجد

فقد كرر كلمة «نجد» ست مرات دون ضرورة:

والتكرار فى أغانينا كثير، منه:

إنت إنت ولا نتش دارى

إنت إنت نعيمى ونارى

مين أنت ياللى بتشاغل

أحلام شبابى بنور طيفك؟

مين انت ياللى بتقابل

أفكارى من قبل ما اشوفك؟

بحبك ف قربك وبعدك

بحبك ف غدرك وودك

بحبك بحبك لوحدك

حبيتك وبحبك وحاحبك على طول

وهكذا، يحسن التكرار لتقرير المعنى

وللتوكيد، على الأ يكون مفتعلا

براعة الطلب:

أو «الكلام لك ياجارة»

فأنت تقول «لتوتو» أخى حبيبتك وهى تحمله باحبك ياتوتو ولنا:

ياسلام ع الورد وعلى حسنه

بيهنى العين ويزيد حبى

يا سلام لو شافه اللى ف بالى

ويايا لكان يرقص قلبى

فهذا تلميح إلى قضاء وقت بهيج مع من تحب فى حديقة ومنه لون لم يشر إليه البديعيون ونسميه «البراعة الإنعكاسية»، وهى أن «أعكس» حالة الغير

على نفسى، فهذا سىء الخلق تخافه ولا تقوى على رميه بما فيه... فتقول:

مش إحنا اللى نسرق وننهب وو

وممكن ترجمة هذا غنائيا مثل:

ما احناش بنحير حبايبنا

ولا نتعب حتى اللى تاعبنا

«وجب؟»

وكدت أضع «لا مش أنا اللى ابكى»

هذا الموضع، لولا أن المعنى لا يرمى إلى هذا فهذا «تصريح» برفض البكاء والشكوى وليس تلميحا «انعكاسيا»

فشدوا «حيلكم» فهذا لون لطيف ودمه خفيف «مانيش قاصد سجع».

الطبيعة:

هى خلو الكلام من التكلف والتصنع، فالمؤلف الطبيعى: هو من يصدر فى كتابته عن طبع وعفوية، فليس الفقه بالتفقه، ولا الفصاحة بالتفصح وقد قيل «الطبع أملك» اسمعوا:

وكانت فى حياتك لى عظات وأنت اليوم أوعظ منك حيا، فهذا انسياب كانسياب الماء الرائق فى سلاسة وفى أغنينا نسمع:

لو قدرت أخبى العيون ما تخبى

وان هربت بعينى فين أروح من قلبى؟

وان هربت بقلبى ليه روح شيفاه

لا مش أنا اللى أبكى ولا أنا اللى اشكى

ان طال على جفاك

ولا أنا اللى اجرى وأقول عشان خاطرى

وأنا ليه حق معاك

أنا قلتها كلمه وكل شىء قسمه

ودى قسمتى وياك

وتكاد هذه الأغنية تكون طبيعية برمتها «ما تشوف حاجة غير رمة دى»

اللى شفته قبل ما تشوفك عنيه

عمر ضايع يحسبوه إزاى عليه؟

انت عمرى اللى ابتدى بنورك صباحه

ياما قالوا ف الغرام وكتروا الكلام

أنا قلت كلمه واحده باحبك والسلام

ولنا «فرصة»

ياللى مش سائل عليّه

ياللى مش مهتم بيّه

قولى ليه اسأل عليك؟

ولا ليه اهتم بيك؟

وانت مش سائل عليّه

وانت مش مهتم بيّه

وعليكم ان تبحثوا وسوف تجدون كثيرا من هذا اللون «الطبيعى»

نصيحة:

لكى يكون كلامكم طبيعيا ننصح بالآتى:

١ ـ مراعاة مقتضى الحال، فيكون لكل مقام مقال

٢ ـ عدم تعمد المحسنات البديعية، ولتجىء عفوا

٣ ـ إخفاء الصنعة، بذوبانها فى النص.

٤ ـ تذوق الألفاظ والمعانى، وانتقاء الكلمة «الأمينة» التى تحمل المعنى بأمانة.

٥ ـ ليست الطبيعة معنيّه باللفظ السلس دون المعنى فقد يكون الكلام طبيعيا والمعنى سخيفا.

٦ ـ إذا اعترضك لفظان، فاختر أيهما أجدر، وادخر الآخر فقد يجىء دوره.

٧ ـ أعط كل مناسبة ما يلائمها من قول، فالأغنية الريفية مثلا تقتضيك لهجة ومفردات ريفية دون تعمل.

٨ ـ لا يكن «الوزن» فى واد، والموضوع فى واد آخر فأغانى الأفراح والمناسبات السعيدة، تميل إلى الأوزان القصيرة ذات الإيقاع السريع، على ألاّ يعلو الإيقاع الوزنى على المعنى، وينبغى دمج «الكل فى واحد» نعنى كل العناصر المكونة للنص.

٩ ـ لا تكتب حرفا إلاّ إذا كنت مهيئا للكتابة حتى لا «تفبرك»

المبالغة:

قال تعالى:

× والذين كفروا أعمالهم كظلمات فى بحر لجى، يغشاه موج من فوقه سحاب، ظلمات بعضها فوق بعض، إذا أخرج يده لم يكد يراها

× تعود بسط الكف حتى لو انه

ثناها لأمر لم تطعه أنامله

ولو لم يكن فى كفه غير روحه

لجادبها فليتق الله سائله

ألا ترون فى وصفه تعالى أعمال الكفار، ثم فى وصف الشاعر كرم ممدوحه، ما يجعلكم تتخيلون مبلغ أعمال الكفار حلكة، وشدة كرم الممدوح؟

فالمبالغة هى وصف الشىء بما يزيد عنه فى الواقع والمراد منها إعاشة المتلقى المعنى بحيث يقتنع به، فهو يعمل خياله فى تصويره غير المعهود ملقيا إليه كل باله، مما يجعل المعنى يتدسس إليه مستحوذا عليه.

وفى أغانينا شىء من المبالغة قليل، لأنها تحتاج إلى خيال خصب، والبعض يظن «التهويل» مبالغة. ولنر:

× أنا قلبى معاك ثانيه بثانيه لو حتى تروح آخر الدنيا

حتى ف أحضان الحبايب شوك يا قلبى

× جينا شايلين جراحنا

× ونجمه مسكتها بإيدى وكانت ف الفضا بعيده

× ودموع عينى ترقص منى

× ويشب فى قلبى حريق ويضيع من قدمى الطريق

وتطل من رأسى الظنون تلومنى وتشد أذنى

× أرسم صورتك بيدى ع النسمه اللى تعدى

ع الفجر أبو ضحكه وردى ع العمر اللى ورايا

× ولنا من نفسنا »:

ما فى الدنيا أحد قبلى عانى النكران ولا بعدى

حتى ظفرى يتنكر لى إن رحت أحك به جلدى

ومن أغنية لنا «برضه»:

لما اكون زعلان معاكى وابقى قدام المرايه ما القانيش

لاشك أن المبالغة تفتق ذهن المؤلف والمتلقى معا «ما تبالغوا بقى»

الغلو:

هو الإتيان بما يستحيل، فهو مبالغة غير معقولة مثل:

وأخفت أهل الشرك حتى أنها

لتخافك النطف التى لم تخلق

النطف «لم تخلق» إذن فهى «عدم» فكيف تخاف؟

وضاقت الأرض حتى ان هاربهم

إذا رأى غير شىء ظنه رجلا

«غير شىء» أى غير موجود أصلا فكيف يظن فالخائف حتى لو توهم فلا بد أن يسبب توهمه «شىء ما»، كأن يظن شعاعا أو ومضا سيفا، أو يجسد خوفه القط جملا، وهكذا وللخروج من هذا الغلو، تخفيفا من تهويله غير المعقول نستخدم أدوات مثل «لو» أو «كاد»، نستخدم «كاد» فى الفصحى، وفى الذكر الحكيم:

يكاد زيتها يضىء ولو لم تمسسه نار

فالمشكاه لها زيت، هذا الزيت يوشك أن

يضىء وحده.. دون أن تمسه نار

والواقع يقرر أنه لا إضاءة بلا نار، فجاءت «كاد» التى تعنى «عدم الحدوث» فهى من أفعال «المقاربة» وتعنى أن الفعل «اقترب» من الحدوث ولكنه لم يحدث، ومثلها «أوشك» وهنا يكون الغلو مقبولا.

لكن إذا «رأى غير شىء» لا تنفعها كاد ولا أوشك.. لماذا؟ لأننا لو قلنا هذا الهارب «كاد إذا رأى غير شىء» نكون قد «قررنا» رؤيته «لغير شىء» وكذلك لو قلنا «تكاد النطف التى لم تخلق» فإننا «نثبت» وجود «نطف لم تخلق» وهذا مستحيل

ونحن فى حياتنا اليومية نقول:

كان الأوتبيس حيقطعنى حتت حتت ف «كان = «كاد» فإذا أردنا الغلو قلنا:

لو قالت لى نط لفوق واشوى لى سمكه جوه عين الشمس لنطيت

فهنا «خباثة» لأن هذا «البكّاش» يتوارى وراء «لو» وهى حرف «امتناع لامتناع» وقائمة على «شرط» وهنا قد امتنع «النط» لامتناع «القول».

«طيب» هل فى أغانينا مثل هذا؟... «ندوّر»:

من كتر شوقى سبقت عمرى

وشفت بكره والوقت بدرى

هذه استحالة فالعمر لا يسبق، و«بكرة»

غيب.. ولكنها والحق يقال استحالة مستحبة

ويمكننا ـ حفاظا على هذا التعبير الجميل أن نلتمس له تأويلا هو:

«كدت» من كتر شوقى أسبق عمرى

واشوف بكره

وبالعامية «قرّبت».. ولكن الأفعال هنا «ماضية» سبقت، شفت وهذا يقرر أن السبق والشوف قد تما... لذلك نسحب تأويلنا ونتقبل هذا التعبير الجميل على ما هوعليه

تطلع م الأرض اطلع لك

تنزل م السما أنزل لك

«آخر بهلوانية... ظريف»

عشانك انتى أنكوى

بالنار والقح جتتى

وادخل جهنم وانشوى

واصرخ واقول يادهوتى

«ماشى.. بس فى الشتا»

لقد أرانا الغلو جرأة فى التعبير ونحن فى حاجة إليها.. لنخرج من التعبيرات المستهلكة.

لو تقولى الكون أجيبهولك هديّه

من هنا عندك وبإشارة إديّه

«ياسلام علينا لما نعر»

المهم لا مانع من «الغلو» بدون «غلو»و.. «الحدق يفهم»

الاستحضار:

× سألنى اللى بتسهر ليه مادام قلبك صبح خالى؟

× وقف الخلق ينظرون جميعا كيف ابنى قواعد المجد وحدى

× دموع العين بتتكلم

× كان أجمل يوم يوم ما شكا لى قلبى من حبك وانا خالي

× قولوا لمصر تغنى معانا ف عيد تحريرها

× رق الحجر من أسايا وانت لم رقيت

× قولوا لعرابى أخذنا بتارك م اللى خانوه

الاستحضار هو أن ينسب المتكلم الخطاب أو بعض أعمال العاقل لميت أو لعديم النطق والحس، فالعرب يقولون «امتلأ الحوض» ونحن نقول «الشارع فضى» والمثل يقول:

قال الذئب للحمل...

فالحوض لا إرادة له حتى يقال له «امتلأ» فهذا فعل فاعله «الحوض» وليس له إرادة الفعل

والشارع لما يخل بإرادته كذلك وإنما هو «أخلى» وما قال الذنب ولم يرد عليه الحمل، وعرابى ميت والميت لا يقال له شيء، والليل لا يسأل ومصر لا تتحدث والحجر لا يرق، والدموع لا تتكلم ووو......

فهذا الأسلوب «لون» يساعد مع كل ما مر من «ألوان» فى إخراج النص من دورانه فى فلك التعبير المسطح الممل:

وحينما نسمع:

سمعت فى شطك الجميل

ماقلت الريح للنخيل

يسبح الطير أم يغنى

ويشرح الحب للخميل

وأغصن تلك أم صبايا

شربن من خمرة الأصيل

فإننا نعايش تعبيرا تجسيديا وهذا هو التعبير الفنى الأصيل، وما الاستحضار فى الحقيقة إلا لون من التجسيد

فغير العاقل حين نضفى عليه حديث وفعل العاقل فنحن نجسده عاقلا ماثلا أمامنا ويحدثنا ويتصرف مثلنا حركة وسكونا

ولنا فى هذا قول كثير منه:

سكوتنا نشوفه بعنينا

بإيده يسلّم علينا

ونزعل وهو يصالحنا

يشبّك إدينا ف إدينا

فها هو «السكوت» الذى يعد «عدما» يتجسد صديقا مخلصا، نراه ويرانا ويصافحنا ونصافحه، وحين نغضب يبادر إلى مصالحتنا، ولا يكتفى بهذا بل لا يتركنا حتى يرى أيدينا متشابكة بل هو الذى يقوم بهذا التشابك

ونلاحظ بجوار الاستحضار هنا المبالغة كذلك فرؤية الصوت ومصافحته من باب المجاز المتكىء على «تراسل الحواس» حيث تقوم الحاسة.

بالتعامل مع غير ما خلقت له فالصوت «يسمع» ولكنه هنا «يرى ويلمس» وهذا بلا شك يجسده، بحيث ينقله من مجال لمجال أكثر بروزاً، والغريب هنا أن «السكوت» لا شأن للحواس به فلا هو مما «يسمع أو يذاق أو يلمس أو يرى أو يشم» هذا بدهى لأنه «عدم» محض ولكنه يستدعى ضده وهو «الكلام» أو «الصوت» فكان أقرب ما يناسبه أن نقول «سمعنا السكوت» ولكنا أردنا ما هو أبلغ، فجعلناه على الصورة المذكورة، حين استحضرناه عن طريق الاستحضار كائناً حيّاً وصديقا أمينا، هكذا نرى أن المحسنات البديعية لم تأت عبثا، ولم تكن لمجرد التوشية فحسب، وإنما هى تؤصّل المعنى وتوقيه وتجسّده، هذا هو ما لحظناه فى «البديع المعنوى» الذى مازلنا نعرض له بقدر ما يسمح المجال فهو كثير جدا.

المراجعة:

ليست مراجعة «الحسابات»، وإنما هى تبادل القول أو الحوار بينك وبين الأشخاص والأشياء، وقد مر بنا هذا المطلع وهو:

× سألنى الليل بتسهر ليه مادام قلبك صبح خالى

فهو هكذا: استحضار

فقد استحضرنا الليل لنجسده كائنا يسأل

ثم

سهرت ياليل أنادى عليه واعيد الذكرى على بالى

فهنا مراجعة

لأن المسئول «قال» سهرت ياليل.........

فتبادل الأسئلة والأجوبة، والأخذ والرد فى الحديث يسمى مراجعة

وفى أغانينا:

باسأل كحيل العين

ع الكحل جايبه منين ميل ولاغانى

قال لى الجمال أسرار سلامة الأنظار دا الكحل ربانى

وهذا قول يجمع بين المراجعة وبين الطبيعة لسلاسته وعذوبته وانسيابه وفى «سلامة الأنظار» تبكيت ظريف يحمل معنى «العتب على النظر» وربما ـ بإساءة

الظن ـ «هو البعيد أعمى»

× و.......... «لنا»............ «معلش» سألت الحلو عن هجره

قلت لى عنيه

مادام قلبك ماهوش فاكره

حايسأل ليه؟

ونرى تعانق الاستحضار والمراجعة فقول «العين» استحضار فى سياق المراجعة، وأغنية قالت منسوجة نسجا مراجعيا بكاملها «بلاش برمتها»

قالت كحلت الجفون بالوسن

قلت ارتقاباً لطيفك الحسن

وهكذا حتى نهايتها

وهناك ما يمكن أن أسميه «مراجعة مضمرة» ولم يشر إليها البديعيون فمثلا:

× بقى يقولى وانا اقوله

وخصلنا الكلام كله

فلم يذكر هنا «مقول القول» وأعتقد أن هذا اللون أبلغ من الإفصاح عن «المقول» لأنه يطلق العنان للتخيل والتساؤل ماذا قيل؟

والمراجعة تشبه الدوتو ولكن من طرف واحد..

عتاب المرء نفسه:

هو أن يوجه الإنسان الخطاب إلى نفسه، معاتبا أو زاجرا أو مؤنبا إياها مثل:

× أقول لنفسي ـ في الخلاء ـ ألومها لك الويل ما هذا التجلد والصبر؟

× يا نفس دنياك تخفى كل مبكية وإن بدالك منها حسن مبتسم

ومن ألوان هذا الفن: لا خيل عندك تهديها ولا مال فليسعد النطق إن لم تسعد الحال

فهذا عتاب لم تذكر معه «أداة» داله على التحدث مثل «ياء» النداء أو «أقول، قلت، أخاطب» ويسمى هذا اللون تجريدا

كأن المتحدث يجرد من نفسه شخصا آخر يحادثه فالشاعر يحدث نفسه مستخدما «كاف الخطاب» وكأنه يوجه الحديث لغيره.

وهذا التجريد نراه أبلغ من سابقه ففيه إعمال للذهن عند المتلقى مما يدفعه لمواصلة التأمل حتى يقف على المعنى، وحين يقف يطرب لوقوفه، فيمتدح القائل الذى «أشركه» معه فى صناعة القول لأن التفسير جزء من العمل الأدبى، يقوم به المفسر ومن باب عتاب المرء نفسه، وإن خلا من العتاب التوجع والتفجع والتقصير وتأكيد الملام من الغير مثل:

أبعين مفتقر إليك نظرتنى

فحقرتنى، ورميتنى من حالق؟

لست الملوم أنا الملوم لأننى

أنزلت آمالي بغير الخالق

ونحب أن نضيف

لا نرى اقتصار هذا الأسلوب على ذكر «النفس» بعينها، فقد يتولى «عضو» من أعضاء الإنسان هذه المهمة فمثلا حين أقول:

يانفس ليه ترضى هوانى

وتخلى قاسى يبيع فيّه؟

فين عزتى؟ فينه مكانى؟ مكانى مش نوح وأسيّه

فهذا من «عتاب المرء نفسه» كما هو مطلوب

ولكن ماذا سيغير من الأمر لو وضعنا مثلا:

يا قلبى؟

يا قلبى ليه ترضى هوانى................

لهذا نقرر أنه ليس شرطا أن يعاتب المرء «نفسه» بذكر «النفس» لاسواها، ولنفسح المجال تطويرا وإضافة «إيه رأيكم؟»

وبهذا يمكن أن ندخل أغانينا «من نفسها» فى هذا الباب مثل:

× واقول ياعينى ليه تبكى ما دام الليل مالوش آخر؟

فهنا «لوم أو عتاب» على البكاء

وليس هذا من باب المراجعة لا لعدم المحاورة فمن الممكن جعل مجرد القول دون انتظار رد من باب المراجعة، فالرد إن لم يكن ملفوظا فهو محتمل أو

متوقع، ومن الممكن أن نسمى هذا من باب التوسعة «مراجعة مؤولة»، ولكن «أقول ياعينى ليه تبكى»

ليس من هذا القبيل، وأولى به عتاب المرء «عينه» التى هى معادل موضوعى للنفس واللغة معنا ألسنا فى باب «التوكيد» نوكد بالنفس والعين؟ فنقول:

جاء الولد نفسه أو جاء الولد عينه وإن كانت «العين» هنا تعنى «ألة البصر» لا «العين» بمعنى النفس، إلا أن العين الباصرة «مجاز مرسل» يعبر عن «الكل» بالجزء، والعين جزء من الإنسان، وإذا لم يرض البديعيون بهذا قلنالهم:

لدينا حل مرض، هو أن نطلق على معاتبة «الأعضاء»

العتاب الجزئى للنفس

بعدّ «الأعضاء» أجزاء من الإنسان وإذا لم يرضوا بذلك، قلنالهم «أنتم أحرار» والخلاصة أن ننظر فى الأمر:

فإذا كان الكلام للنفس أو لعضو من الأعضاء لا يحمل روح العتاب

فهو مراجعة وإلاّ معاتبة و.............«خلاص»

الهتاف:

هو إطلاق الصوت بالتعبير عن حالات نفسية كفرح أو طرب أو حزن أو حب أو بغض أو ما إلى ذلك........

وهنا نجد أغانينا سيدة المجال:

ياظالمنى ياهجرنى

آه منك يا جارحنى

آه من قلبى ودقته

آه من حبى ولوعته

يارب إيه العمل؟

يا حبيبى طال غيابك ليه يا قاسى

يا نسينى وانا عمرى ما انسى حبك

يادى النعيم اللى أنت فيه يا قلبى

ياهناه اللى اتوعد

يا .... «هو فيه عندنا غير كدا»؟

والهتاف إذا لم يستخدم بحرص وفى موطنه المناسب، فإنه يؤدى إلى ولولات فالهتاف الجيد نجده فى:

ياصباح الخير ياللى معانا

ياليلة العيد انستينا

ياحبيبى كل شىء بقضاء

آه لو كنت معى نختال عبره

فى شراع تسبح الأنجم إثره

«سبح الأنجم استحضار أو عوا تنسوا»

أما

ياحبيب ياللى جنبى ياللى ساكن جوه قلبى

فمما «يفطس» من الضحك

فالحبيب جنبك وساكن جوه قلبك

فلماذا «يا» هذه ثلاث مرات؟

لا لزوم لها ولو مرة واحدة

اللهم إلاّ إذا كان المنادى «أبا فريد» والشاطر يسمى هذا التعبير «أبا فريد» وماذا نقصد به

ياخسارة «مافيش شطار»

هذا جناس معنوى اسمه جناس إضمار والمقصود «أطرش»

ولنعد إلى صاحبنا «أبي يا» ثلاث مرات

لنقول له.. ألم تدرس فى صباك أو طفولتك «النداء» وأدواته؟

على... خذ = حين يكون بجوارى «بدون أداة نداء»

يا أيها الرجل = حين يكون بعيدا ف «ياأيها»

تنبهه ليسمع ما بعدها «أداتان = يا + أيها»

أيها الرجل = ليس البعد كسابقه ولهذا انقصنا «يا»

يا رجل = مسافة بعد أقل «أداة يا»

ولكن حبيبك يا «معلم» بجوارك لا بل

هو ساكن قلبك «عندكش شقة؟»

فكيف تناديه بثلاث ياءات سمينات إلاّ إذا كان «أبا فريد»

فكونوا «شطارا» بمعناها الدارج «وبلاش سوء ظن»

التصدير:

ويسمى أيضا «رد العجز على الصدر»

وهو أن ترد كلمة فى صدر البيت «شطره الأول»

فتكرر في العجز «شطره الثانى» مثل:

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه

وليس إلى داعى الندى بسريع

ومثل:

تمتع من شميم عرار نجد

فما بعد العشية من عرار

قد إيه من عمرى قبلك راح وعدى؟

يا حبيبى قد إيه من عمرى راح؟

ياحبيب تعالى وكفاية اللى فاتنا

هو فاتنا يا حبيب الروح شويه؟

بعيد بعيد أنا وانت

بعيد بعيد وحدينا

خليكوا شاهدين على حبايبنا خليكوا شاهدين

وتأثير التصدير فى جعله المتلقى يتوقع إعادة الكلمة فى عجز البيت مما

يحدث ضربا من المشاركة بين المبدع والمتلقى فحين يسمع المتلقى:

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه

وليس إلى داعى الندى....

سيكمل «بسريع» وحين تجىء كما توقع يحس بالامتنان لأن المبدع لم «يخيب توقعه» مما يحرك تعاطفه معه، فيقبل على إبداعه بروح المشارك.

وتكرار الكلمة لا يشترط إعادتها بحذافيرها وإنما بمشتق منها أو بمتعلق أو إضافة أو خطاب مثل

وقابلت أمانى وقابلت الدنيا وقابلت الحب

أول ما قابلتك وديتك قلبى ياحياة القلب

زمانك راح من الهجران

عشان قلبك بينسى زمان

وهكذا

النقلة السريعة:

هذا شىء لم يعرفه البديعيون، اكتشفناه وسميّناه، وهو الانتقال المفاجىء من حالة إلى حالة مضادة دون تمهيد، وقد اكتشفناه حين طالعنا «أيظن» ففى البيت الأول إصرار على عدم الرجوع إلى الحبيب:

أيظن أنى لعبة بيديه؟ أنا لا أفكر فى الرجوع إليه، فالسامع يتوقع استمرار القصيدة لنهايتها على عدم الرجوع.. وقد مهد نفسه لهذا ثم فجأة وفى البيت

التالى مباشرة:

والیوم عاد كأن شيئا لم يكن

وبراءة الأطفال فى عينيه

وفائدة «النقلة السريعة» هى «إفاقة» المتلقى المتعود على السير مع النص من أوله إلى آخره على وتيره واحدة، وتوفر على المبدع الكثير من التمهيد، وتصل إلى لب الموضوع من أقرب سبيل وقد وجدنا نماذج قليلة من هذا اللون مثل:

خمسة فى ستة بتلاتين يوم

غايب عنى وغاب النوم

وإما يجينى واشوفه بعينى

أحلف إنه ما غاب ولا يوم

فالمتوقع بعد هذا الشهر من الغياب أن يقابل الغائب «موشح»

من العتاب واللوم ولكن هكذا، وبلا حرف.....

كأن شيئا لم يكن

كان وهما وأمانى وحلما... كان طيفا

وصحا النائم يوما.. ورای النور فأغفى

كلما استيقظ نام......وارتمى بين الظلام

وها هى النقلة السريعة

ثم كانت ثورة كالنار كالتيار كالقدر العنيد «تحريك دال القدر يكسر الوزن»

وقلة النماذج دافع لمؤلفينا لكيثروا من هذا اللون الجديد، ففيه إثراء لأغانينا، وتنبيها لمؤلفينا إلى المزيد من التجديد، لعلنا نرى فى جديدهم ما نقّعده ليحتذبه جيل فجيل، وهكذا يتعاون الإبداع، والتقعيد فى ازدهار الفن ودفعه إلى الأمام.

البديع اللفظى

أو المحسنات اللفظية

الجناس:

ويسمى أيضا «التجنيس والمجانسة»

وهو أن يتفق اللفظان فى النطق، ويختلفا فى المعنى مثل:

أصلحت ساعة فى ساعة، فالساعة الأولى آلة الزمن المعروفة، والثانية الجزء من الزمن والجناس يضفى على الأغنية لطفا ما عليه من مزيد، والعوام مولعون به، ونجد المغنين التلقائيين من القرويين والصعايدة يرتجلون مواويل وأغنيات مرصعة بهذا اللون اللطيف وحين يجىء الجناس عفو الخاطر، فلا تسل عن فاعليته، ولعلكم قرأتم هذا القول المأثور الذى يصادفنا مكتوبا على سيارات النقل

«يقينى بالله يقينى»

فالأولى بمعنى التصديق والإيمان والثانية من الوقاية.

وهذا يسمى بالجناس التام حيث يتم التطابق اللفظى بين الاسمين أو الفعلين وللجناس أنواع كثيرة، أعلاها الجناس التام، ونكتفى به، لأننا سنكثر من الشواهد، لترسيخه فى أذهان المؤلفين

جاءنى تلميذ من تلاميذى الشعراء والمؤلفين بأغنية له، لأرى فيها رأيى، وحين وصلت إلى قوله:

يانخل عالى والبلح حيانى

ياللى جريدك لما مال حيانى

دورلى عن أهلى وعن خلانى

توقفت قليلا ثم «شطبت» خلانى، وكتبت فوق الشطب «حيانى»، وهو مندهش فقلت له:

حيانى الأولى نوع من أنواع البلح والثانية من التحية فهتف:

والتالتة ياأستاذ ؟ «أيوه أستاذ ونص» فأجبته حيانى الثالثة أى «حيى أنا» يعني ابناء الحى بتاعى. فإذا به يقبلنى «والله مؤلف لا مؤلفه»

قطعا لقد توازنت الأشطر الثلاثة، فالجناس له فعل السحر...، ويعجبنى هذا الجناس:

بكل العزم والطاقة راح افتح ف الجدار طاقه

وكم يكون أوفق وأدق لو جاءت «الطاقة» نكرة ليتم التطابق التام، أو يعرف الثانية كأن يقول مثلا:

بكل العزم والطاقة فتحنا القلب والطاقه

أو

وعندى للكفاح طاقة تفتح للأمل طاقة

لأن الجناس التام يحقق التطابق الكامل بالحرف، ويعيننا التطابق «نطقا» لا «كتابة»

وشعراء الشعب المرتحلون لهم جناسات عجب مثل:

... وأنـــــا وديتـــــــــك ف أحـــــسن مطارح وديتـك

ومليت يدينى واديتك

فالأولى من الود، والثانية من «التودية» أى ذهب به إلى هذه المطارح، والثالثة بمعنى أعطيتك

وفين حبيبى راح منى ياريته يقعد راح منى

والقى العوازل راح منى

الأولى بمعنى ضاع منى، والثانية بمعنى يقعد بجوارى «ريح منى»، والثالثة من الرحمه

ولنا نص «مصنوع» يقوم على الجناس

بـلاش تـعـمـل عـلـى عـنـدى دا انـا ف الـعـين دى والـعـين دى

بـاصـون ودك ولا ابـعـهـوش

ومـهـمـا جـرت يـانـاسـى بـافـوت أهـلـى وافـوت نـاسـى

وحـبـك إنـت مـا افـتـهـوش

واصـبّر روحـى عـلـشـانـك ما اهو انت ف قلبى علا شانك

وغـيـرك إنـت مـا اعـرفـهـوش

وف الحـاضـر وف المـاضـى هـواك فـى مـهـجـتـي مـاضـى

وبكره وبعده طول عمرى

وقلبى من زمان عاهدك يصون طول الحياه عهدك

ولا تبعدش عن فكرى

وف امبارح وف الحالى معاك راضى أنا بحالى

واحيا ف الرضا وأموت

ولا كليت ولا مليّت وقريّت الوفا ومليت

وقلت اكتب باحبه موت

وقلبى فى هواك راسى ورأيى كله من راسى

ولا عازل يأثر فيه

ومهما راحوا أو عادو ومهما قالوا أو عادو

أنا حبى ما يعلا عليه

ياطيرى قلبى بنيّه وحبى حب بالنيّه

وصافى والضمير صافى

وعمر القلب ما تصوّر سواك ف نبضه يتصوّر

ولك دايما حبيب وافى

وفى أغانينا قل أن نجد جناسا إلاّ مثل:

إللى بميل له عمرى ما ملّه

عايز اقولك بحبك بس منعانى

وليه تسوق الدلال وتفوتنا بنعانى

لا لا... لا يصح أن يغلبنا العوام فى هذا الميدان «الجناس».. تلقائيا، صحيح أنهم لا يراعون المعنى، فهمهم اقتناص الجناس، ولو أدى إلى تنافر المعنى ويحضرني فى هذا، حادثة طريفة

مطرب شعبى تلقائى اسمه «أبو سماره» أراد أن يأتى بجناس عن اسمه فقال:

أنـــا عـــمـــرى مـــا ابـــو ســـمـــره وانـــا اســـمـــى أبـــو ســـمـــاره

أى لا أقبل امرأة «أبوس مره»

وهذا بالقطع لا يليق فالتكلف والتصنع واضح وما «صنعت» نصى السابق إلاّ للتجنيس فقط كأمثلة عليه، منه التام تماما، ومنه ما به نقص طفيف لا يكاد يلحظ، وحين عرضنا

لـ «الطاقة» و«طاقة» لم ننف تجنيسهما انما نبهنا على ترجيح الاتمام بالحذافير.....

لأن من الجناس ما يقوم على الاتمام الكامل ومنه ما يتسامح فى نقص طفيف.

فمثلا أقول:

× قد إيه قلبك أنانى باللي روّقت القنانى

يوم وما تكررش تانى

القنانى = جمع قنينة وتنطق بالعامية هكذا «أنانى» فهنا جناس تام بين أنانى والأنانى يماثل بالضبط «الطاقة وطاقة» من حيث التعريف والتنكير وهذا غير ملحوظ فإذا تطرقنا إلى الفصحى لرأينا عالما «تجنيسياً» لا حدود له وهاكم «لبشة»:

× إذا ملك لم يكن ذاهبه فدعه فدولته ذاهبه

الأولى بمعنى ذا عطية، والثانية من الذهاب

× لا تعرضن على الرواة قصيدة

مالم تكن بالغت فى تهذيبها

فإذا عرضت القول غير مهذب

عدّوه منك سفافا تهذى بها

«تهذيب، هذيان»

× ياقاطعين حبال الوصل مذرحلوا

قطعتم بسوف الهجر أوصالى

تركتم كل قلب يوم فرقتكم

ما بين محترق بالنار أو صالى

إن كان يوسف أوصى بالجمال لكم

فإن والده بالحزن أوصى لى

«منتهى الشياكة»

× لما تغنى تعنّى   ياليته مات عنا

فما نشا كما نشا «فما نشأ كما نشاء»

فهمت كتابك ياسيدى   فهمت ولا عجب أن اهيما

المهم عليكم بالجناس، خصوصا إذا «جِناس» أى «من المجىء» أعنى جاء الناس....

يا «ناس»

النقطة الثانية

تخطيط

فى الأغنية يكفى شىء معقول من «الموهبة» يكسى بثياب كثيرة من «الصنعة» والصنعة لا تعنى «التصنع» والافتعال وانما تعنى التمكّن من «الأدوات» وأدوات المؤلف الغنائى لا يمكن حصرها فإن قلنا:

× التمكّن من «القاموس» الشعبى، ونعنى به مفردات الناس الذين نعايشهم من أفراد شعبنا، وجماعاتهم على مختلف طبقاتهم ومهنهم وحرفهم وظائفهم، ولن يتأتى هذا بمجرد «الإطلاع» ولكن لا بد من «معايشة تغلغلية وإرهاف السمع للهجاتهم واصطلاحاتهم الخاصة، ومفرداتهم».

مع دراسة وافية لقواعد العامية مثل قلبها الثاء سينا كذلك الصاد، ومثل جعلها «مش» موضع حروف النفى وما إلى ذلك من القواعد الكثيرة.

ليكون المؤلف على دراية بطبيعة اللغة التى يستخدمها، فكيف يبدع فيما يجهل؟

وإن قلنا: التمكن من العروض «فيما يخص» الأغنية، ودراسة القوافي، ومعرفة مواطن التقفيات، ليكتب مطمئنا، غير محتاج إلى من «يزن» له. كذلك فتمكنه من الأوزان يجعله مقتدرا على التشكيلات والتلوينات الإيقاعية عن دراسة وخبرة.

وإن قلنا يجب أن يدرس الفصاحة وأسرارها ليضمن سلامة الحروف من التنافر والكلمات من التعقيد اللفظى والمعنوى ليقدم كلاما مناسبا لا يتعثر ولا ينفر منه السامع:

وإن قلنا: عليه بدراسة مخارج الحروف وصفاتها ليعين المؤدى ولا يرهقه بتكديس أحرف عسيرة، أو الإكثار من الحلقيات وما إلى ذلك

ولو قلنا: يجب دراسة البلاغة التى اختصرناها فى كلمة واحدة هى «التجسيد»، وهذا لا يعنى إغفال المسميات والمصطلحات المعهودة فى علوم المعانى والبيان، فمثلا قمر اربعتاشر يشبه لك

تسمع هذا القول فتطرب له، فالحبيب ليس كقمر اربعتاشر «ليلة ازدهاره وتمامه» وإنما قمراربعتاشر هو الذى يشبه الحبيب.

فلو كنت على علم بما يسمى «التشبيه العكسى» حيث نضع المشبه موضع المشبه به. لجاءك طربك مستندا إلى علم، وكذلك فالعلم يمكنك من صنع هذا وأكثر ولا حجة للقائل:

هذه أمور تأتى بالسليقة ولا تحتاج لدراسة.

ولهذا نقول:

إذن ما فائدة العلم؟

فهذا يشجينا بصوته، وهذا برسمه يشد الأنظار، وهذا خطه جميل ووووو......

إذن فهم «موهوبون»...... ولكن غير دارسين......، ضع مكانهم من يستوون بهم موهبة، ويزيدون دراسة، بالله عليك من يكون أفعل وأقدر؟

صراحة من يقول بالاكتفاء بالموهبة. إما

جاهل أو مفلس وقوله «قصر ذيل» ونحن نقر بأسبقية الفنون جميعا على قواعدها... إنما بعد امتشاق قواعدها منها... لاحجة لمن يجهلها وهو محسوب على الفن فمثلا:

العرب قبل أن تقعد لغتهم.... كانو يتخاطبون بها دون لحن..... وكان الواحد منهم لا ينصب الفاعل ولا يرفع المفعول فلو كنت منهم أيها السائل... وأخطأ محدثك فماذا تقول؟

ستقول:

- أنت أخطأت يافلان

- كيف؟

- لأننا «تعودنا» أن نقول كذا أباعن جد.

بالله عليك هل تفي «هذا ما ألفينا عليه أباءنا؟»

أم قولك - بعد تقعيد لغتك -

- يافلان لقد رفعت المفعول وحقه النصب؟

نخلص من كل هذا «اللت» وفى رواية «اللك»

من الذى يحتاج إلى دراسة النجارة؟

رد

- النجار، والحدادة؟

- الحداد

- وفن التفصيل؟

- الخياط

- وقواعد «الفن»؟

- الفنان

«هيييه... أديك حكمت»

وإن قلنا: ينبغى أن يدرس المؤلف الغنائى معمارية الأغنية من حيث عموديتها أو بيتيتها أو سطريتها، حتى لا ينحبس فى لون يتيم لا يعدوه، ولا يمكّنه من الابتكار

وإن وإن وإن وإن

فهذا كله لا يكفى... بل عليه أن يلتقط كل جديد يظهر فى هذا المضمار وعليه أن يضيف إلى القواعد فالفنان هو الذى يضيف لا الناقد فالناقد يرصد ويفسر ويبلور الإضافات فى مسميات ومصطلحات وقواعد... تعود ثانيه لتخدم الفنان... وكتابنا هذا ينبغى أن يسد الفراغ الهائل بإعانته الفنان على السير

مطمئنا فى دروب التجديد والاكتشافات وصولا إلى أغنية متكاملة وهو يشير ويومى ولا يقدم كل شىء بتمامه، بل يقدم «المفاتيح»، كان لابد أن نمهد بهذا القول الكثير، حتى نقنع مؤلفنا الغنائى بقيمة «التخطيط» فما هو؟

هو إعداد العدة لكتابة نص جيد، أو غير مسبوق.

وكيف تعد العدة؟

باستنفار كل طاقات المحصول «الثقافى» الذى جاء كتابنا ببعضه.

«نعنى هنا المؤلف الدارس، أما الناشىء الذى يتعثر، فعليه أن يدرس أولا ولعل فى كتابنا هذا ما يعينه»

ونعنى باستنفار الطاقات، استحضارها كأنها شاخصة ومستعدة «هى تعمل تلقائيا» ولكن لابد من تحفز «الوعى» ليتدخل فى الوقت المناسب... والدارس المتمكن يمكنه «تعمّد» الكتابة، بل ويتفوّق على غير المتمكّن ولو كان موهوبا، بعد هذا الاستنفار، إذا رحت تكتب مطلعا لا يحمل الفكرة مجملة، كسائر المطالع التى تطالعنا فى الكثرة الكاثرة من أغنينا، وهذا يعنى أنه لا فكرة علي الإطلاق، فليس كلامنا عن التخطيط موجها لك، ولن يجديك فتيلا، نحن نعنى المؤلف الذى يريد أن يكون مؤلفا بحق، فها هو وقد استنفر طاقاته الإبداعية ومذخوره الثقافى، يبحث عن «فكرة» محددة، يمكن تلخيصها فى كلمة أو كلمات قلائل، وبعد تفكير يصل إلى هذه الفكرة «قيمة المرفوض» فالدنيا تعج بالأشياء التى يرفضها الناس، أو لا يحبونها، وهى تتضمن النفع الكثير.....، والموضوع بكر، ويدل على جرأة... والجرأة سمة أساسية من سمات المؤلف الجاد وينظر مؤلفنا فيرى أحدهم يشعل عود ثقاب فيهتف وجدتها «النار» فالناس

تتقيها فى الدنيا.. والآخرة ولا أحد يحب أن «يدخلها» إذن فهى مكروهة.. لكن العزم قد انعقد على الكتابة عنها.........

فليكن مطلعها موجها للناس متسائلا لماذا لا ترون فى النار إلا القسوة؟ بداية طيبة.... ولكن الصياغة.... المفردات...... البحر...ال ال.... وبعد تفكير فى كيفية البدء والبدء دائما صعب.... ولكنها صعوبة لا مناص من خوضها فبعدها يحدث الانثيال:

ليه بنشوف ف النار القسوه؟

لقد تحدد البحر فهو «الخبب»

فعلن فعلن فعلن فعلن = /ه/ه

وقد تعاونها فيما يلى فعلن///ه والبداية شادة لأن السياق تساؤلى... لماذا نرى فى النار جانب القسوة فحسب؟ فإلى الشطر الثانى لعله يوضح ولا بنشوفش.... هذا بدهى فما دمنا قد قلنا «ليه بنشوف كذا» فلا بد أن يليه قول يبد أبـ «ولا بنشوفش» وهذه الكلمة تقرب المسافة... فماذا من الكلمات ما ينتهى بذات الروى وهو «الواو» قسو تعقبها هاء قسوه؟ نشوه لا.. لا محل لها هنا بلوى؟ لا... «الياء = الهاء فى العامية لأننا نتكىء على الواو لا على الحرف الذي يليها كأنا نقول قسوا بلوا.... ولكن لا محل أيضا لهذه البلوى، فالمجال يستدعى نقيضا للقسوة.... آه آه آه...... حلوه....معقول فليكن مطلعنا هكذا

ليه بنشوف ف النار القسوه

ولا بنشوفش الحلوه

ينقصنا كلمه توصف بالحلاوه...

لماذا نرى الجانب الـــ..... آه جانب بالتعبير الدارج ولو أنه فى الأصل

عربى........«ناحية»:

ولا بنشوفش الناحية الحلوه إذن فالنار عملة ذات وجهين وجه قاس ووجه... حلو.. جميل هل نختم مطلعنا بهذا، أو نبحث عن خاتمة «حاسمة»... فليكن.. ليه ياناس ليه الظلم دا آه.

ليه ظالمين النار؟

جميل جدا فقد بدأنا باستفهام وانتهينا به وقد كمل مطلعنا بحيث لا يحتاج لمزيد

ليـه بـنـشـوف ف الـنـار الـقـسـوه

ولا بـنـشـوفـش الـنـاحـيـة الحـلـوه؟

ليه ظالمين النار

إذا وجدنا فى «نشوفش» هذه «الفشفشة» الناجمة من حرف «التفشى» أى الشين التى تملأ«الخشم» فلنضرب عنها صفحا ويكفينا «شين» واحدة هى الأولى: فلنقل إذن ولا بنشوف الناحية الحلوة هذا جميل فقد تخلصنا من التقاء الشين بالفاء «فش» فهى ف الميكروفون فظيعة... ولكن ربما يحدث حذف الشين خللا فى الوزن... يا «عروض»....

- نعم

- أهذا الشطر بعد حذف الشين موزون أم مكسور؟

- موزون موزون موزون «ياولدى» وهاك:

ولا بنـــــ= /// ه لأنها تنطق هكذا ولبـنـــــ= فعلن، شوفنـــــ=/ه/ه

نحيلـــ= /ه/ه، حلوه = /ه/ه

«هذا معنى استنفار الطاقات»

فالذين لا يعلمون إذا أرادوا الاطمئنان هل «نصّهم» موزون أولا يعمدون إلى التصفيق و«هبد» القدم أو «الخبط» على المكتب مع ترداد الكلام بمصاحبة هذه «الورشة» لاكتشاف الكسر...

ياسلام علي العلم ياناس، لا حرمنا ولا حرمكم الله منه، فالدارس بمجرد النظر أو باللجوء إلى الموازين يدرك الصواب أو الخطأ...

وقد يكون المؤلف غير المتعلم ذا أذن حساسة.. لا يكسر وزنا، ولكن لا نطمئن إلى «أذنه» بل إلى القاعدة «شتان بين ملحن «نوتى» وملحن «سماعى»...

والأمر هنا كذلك «شتان بين مؤلف عروضى وآخر «هبدى» نسبة للهبد خلاص «المطلع حلو»؟

فلندخل على المقطع الأول نريد أن ندلل على «الناحية الحلوه» فلا بد من سؤال. ما هى الجوانب المفيدة فى النار»؟

هذا سهل.. ولا بأس أبدا من كتابتها «نثرا» الدفء، إنضاج الطام، دليل، ووو... بعد هذا «الكشف» يكون فى مكنتنا أن نحاول صوغه فنيا:

لما هدى الله ألبشريه

للنار... كانت دفعة قويّه

حلو... بس دفعه لأى؟

ل ل.......

لحطاره ومجد وحريه

هذا واقع... ففعلا كان استخدام النار فاتحة خير على البشرية «بخار وما بخارش ووووو»

نكمّل بقى.....

والصنعة حاتقوم على إيه؟

حلوه دى

وطعامنا إيه بيسويه؟

جميل....

ودفانا من فين نلاقيه؟

لما تغيب النار؟

أما المقطع الثانى، فبعد تفكير يجىء هكذا:

والتايه ف الصحرا هداه

ودليه ف النار يلقاه

وبغيرها كان ضل وتاه

وجهنم لما تخوّفنا للخير والحق بتعطفنا
والجنة عليها اتعرّفنا لما عرفنا النار

الحمد لله فالترابط الموضوعى والعضوى متسق منذ المطلع الذى يحمل الفكرة مجملة... ثم مفصلة عبر المقطعين الأول والثانى، وها هى الفكرة تتطلع لمقطع ثالث:

ليه بس نشوف... ماذا؟

ايوه ايوه..... آه

ليه بس نشوف م الكبايه النص الفاضى وكفايه؟

ولا نديش للتانى عنايه؟

ونقول النار دى بتحرقنا

ما نقولش المولى اللى خلقنا

من فضله إليها وفقّنا

ليه ظالمن النار

هكذا جاء المقطع الثالث مكملا متضاما لأخويه...

إذن فهذا نص يفسح من مجال الأغنية الحبيسة فى دائرة الموضوعات المكرورة المعادة بشكل يمل الملل نفسه لماذا لا نكتب عن كل شىء؟

ونغنى لكل شىء؟ حتى نخرج من هذه الدائرة المقبضة أرأيتم أيها المؤلفون أن التخطيط يفضى إلى عمل متكامل... والسر يكمن بعد التمكن من الأدوات فى «الفكرة» فالعثور عليها هو «المفتاح» والفراغ من المطلع الحامل إياها مجملة خطوة فعالة يليها الانثيال، فقد اتضحت الرؤية، وأمسكنا بأول الخيط.... ولكن.

من قلبى ومن قلبك

بتحبنى وبحبك

بافرح لما تجينى وانت بتفرح بيّه

بافرح واملا عيونى وانسى معاك الدنيا

ووووو.......

مطلع لا يفضى إلى شيء.... لماذا؟ لأنه يخلو من الفكرة وبالتالى من الموضوع والعضوية ولكن كلامنا عن النار منذ الوهلة الأولى يشى بأن هناك فكرة وموضوعا مبنيا بناء عضويا.

وهذا هو التخطيط الواعى القائم على امتلاك الأدوات وتوظيف المفردات، كل مفردة فى موضعها، والتخطيط لا يعنى إعداداً مسبقا ولو حدث فلا ضير، وإنما هو موجود ولو كتب النص دفقة واحدة.... ولو سلمنا بالاستغراق الشمولى بحيث لا يعى المؤلف بما يدور حوله فهو فى حالة «غيبوبة إلهامية» بحة... حتى فى هذه الحالة، فهناك تخطيط مسبق وإلاً فما معنى «الثقافة»؟ هذا المخزون الذى يستمد منه الفنان عطاءه الفنى... نحن لا نعى «عملية الهضم» ولكنها قائمة، كذلك قد لا نعى «عملية التخطيط» ولكنها قائمة، وعيناها أو لم نع.... والفرق طفيف جدا بين وعينابها... أو غيابه....

فالعقل الباطن يختزن، ثم «يفرغ» شحنته، ولكن لو صدقنا مقولة «الغيبوبة المطلقة» بحيث يكون الفنان «مسيرا فاقدا لإرادته»، حتى لو صدقنا هذا الذى لا يصدق، فالتخطيط موجود. وإلا لأصبح الناس جميعا ـ وبلا استثناء ـ فنانين، مادموا «مسيرين وفاقدى الإرادة» والقوى الخفية تكتب وما يد المؤلف وقلمه

وورقه، إلاّ «أداة» .... لا لا لا... فالتخطيط قائم قائم فهو مركوز ثم ينفتق إذا أثير فيخرج إلى السطح، مشكلا من عناصر شتى، اكتسبت من قراءات ومطالعات وتجارب استغرقت عمرا، وهى تعمل وفق نظام وإلاّ فالفوضى والاضطراب والإخلال الذى ينافى الفن والأدب، هذا النظام إما نابع - بعد وجود الموهبة - من الموهبة والثقافة الشمولية وإما نابع من موهبة غفل لم تصقلها قراءة، ولم تشحذها تجارب حتى لو صدقنا - بما لا يصدق - وهو قدرة الموهبة الغفل على الإبداع الحق فلا بد من معين للاستقاء ولو من مفردات الناس، الذين يعايشهم الموهوب «الخام» هذه المفردات مخزونة فى عقله الباطن، تخرج بفعل مثير، فلا إبداع من فراغ أبدا حتى ولو كان المبدع عبقرى زمانه، هذا المخزون - أيا كان - ما هو إلاّ تخطيط يقوم به الفنان واعيا أو غير واع، أو فى مرحلة بين بين، كل ما فى الأمر أن الفنان فى حالة الوعى «يجهز ويحضر ويعد» وإلاّ فما هى أغانى الدراميات و« التجهيز والتركيب»؟ كيف خرجت هذه الأعمال؟ لن «نأكل» من مقولة «الوحى» فالوحى للأنبياء عليهم صلاة الله وسلامه، ونؤمن بالإلهام ولكن «شغل الجملة» يمتح من معين الخبرة و«الحرفنه».... هذا فى حالة الوعى أما مرحلة «بين بين» فالعقل الواعى يقوم - حتى أثناء الإبداع - إن لم يكن بالقيادة. فبالتوجيه والتدارك وحتى المرحلة التى لا نصدقها وهى «الغيبوبة» فرصيد الفنان يجهز له ويعد له ويخطط له ولن لم يدر، وخلاصة القول: التخطيط إما عن وعى محض وهذا لا يقدر عليه إلاّ الأفذاذ المتمرسون الدارسون أخجلتم «تواضعنا» ولا يقوى عليه «أى شينكان» أو أنصاف «الأكمام».

فطول التمرس والخبرة والدراسة الواعية جنود مجندة فى خدمة الفنان يستدعيها فتلبى بلا إبطاء... وإما يكون التخطيط فى حالة بين بين وهذا قاسم

مشترك بين الأفذاذ ومن هم دونهم، وهذه المرحلة هى المهيمنة....

وأحيانا يكتب الأديب وكأن ممليا يملى عليه... فيخرج العمل دفقة واحدة وبسرعة مذهلة ويكون أجود ما يكون الفن... وعلى الرغم من هذا، فالإعداد المسبق والتخطيط المتعمد موجود... موجود من الانكباب وحنية الظهر على كتب وصفحات تسلب نور العين وتغتذى براحة الفنان... ووو.... أليس كل هذا تخطيطا ولكنه مرجأ؟ وما لحظة الإبداع إلأ الوقت المناسب ليعمل عمله أدركنا أو لم ندرك.

فهيا أيها المؤلف دع عنك خرافة الإبداع «السبهللى» فنتيجته آلاف الأغانى التى لا تسدمسد نص واحد يكون فنا بحق...

حتى لو قلنا:

الكتابة = مخاض

الفراغ منها = ولادة

أى أن العمل الفنى أو الأدبى يكون جنينا يكابد «حامله» ليخرج إلى النور وها هو قد خرج نعنى أن المولود يرى ويشاهد ويلمس ووو...

وفى هذه الحالة يمكن للمؤلف أن يتناوله بالصقل والتهذيب

أى بالدخول فى المرحلة «التبييضية» بعد «التسويدية» بالله عليكم كيف «يبيض» إذا لم يكن ذا ذخيره؟ وذا دراسة واعية؟ وذا وذا وذا ؟؟؟؟

أرأيتم كيف يعانى الفنان الحقيقى؟ حتى ولو كتب بمنتهى السهولة..... فوراء هذه السهولة أعوام طويلة من بذل دم القلب ونور العين والقتل مرات.... وأقسم بربى بأنى فى كثير جدا جدا - بل يكاد الأمر يصبح عادة... أكتب من ٥

إلى ١٠ أغنيات أو أكثر فى اليوم الواحد بلا أى عنت ولكن هذا... لا يعنى «الكلفتة» فالنصوص بحمده تعالى تجىء مشرّفة وكأن كل نص قد استغرق أشهرا.... هذه النعمة السابغة من واهب النعم سبحانه وتعالى.... أجاءت هكذا؟ لا وجلاله.... وإنما بما يعلمه من انكباب وجدية ووصل الليل بالنهار لأنا بحمده لا نطمع فى مال، ولا نقاتل على شهرة... وإلاّ لجمعنا الملايين ولملأنا الخافقين... فكن أيها المؤلف كما قال أحد أدبائنا الكبار حين سؤل:

لو لم تكن إنسانا فأى كائن تحب أن تكون

فأجاب:

أحب أن أكون «فأرا».... فى مكتبة فكنه.... ففأر فى مكتبة بمليون «قط» فى قهوة..... «ولا بلاش»

تصنيف ولكن

من أول يوم تحرمى النوم

إبعث لى سلام قول أى كلام

من قلبك أو من ورا قلبك

مش يبقى حرام أسهر وتنام

وتفوتنى أقاسى نار حبك

حافرش طريقك نور واحوطه بزهور

وأصحى من بدرى

وكل يوم أمشيه أزرع أمالى فيه

واســهــر عــلــيــه عــمــرى

قــولــيــلــى مــين زيّك والــلــه مــالــك زى

دا الــبــدر مــن ضــيّك صــعــب عــلــيــه الــضــى

يــغــضــب أقــول صــعــبــان عــلــيــه وانــا حــيــاتــى بــين إديــه

يــا نــاس قــولــلــى أعــمــل إيــه بــين الــرضــا وبــين الخــصــام

وآلاف مؤلفة إن لم تكن ملايين «مملينة» تصنف تحت اسم عاطفى والعاطفة بريئة منها براءتى من «التدخين» والحمد لله

وأترك لكم ما يصنف باسم الوطنى لا أعنى «الحزب» بالطبع، وكذلك الدينى والاجتماعى ووووووو لتجدوا أن الكثرة الكاثرة بينها وبين مسماها ما بين «جيبيى والعملة»، .....فلماذا؟

لأن التصنيف لا يعنيه إلاّ النوع فكل امرأة تصنف تحت مسمى أنثى بغض النظر عن أنوثتها الحقيقية، فلا مانع أن تكون دردبيس شمطاء حيزبون قد أكل الزمن عليها وشرب، كذلك نطلق على كل «ذكر» بالغ «رجلا» ولو لم لكن له «فى «الرجولة» نصيب وأقول فى هذا:

أين الرجولة أين المجد والغلب؟

يا امه قلبها لما يعد يجب

أرى «ذكورا» ولكن لا أرى «رجلا»

وفى الكلاب «ذكور» أيها العرب

وهذا ما نصنعه بأغانينا، حيث نصنف لا على أساس ما ينبغى أن يكون،

ولكن على ما هو كائن وليس فى الإمكان أحسن مما كان ومن هنا يدخل الميدان كل من هب ودب فهذا تخصص عاطفى، وهذا وطنى وهذا دينى، وهذا اجتماعى وهذا بدوى وهذا ريفى وهذا صعيدى وهلم جرا، ولعل المصنف مكتف بالنظر إلى «مفردات النص» وأنا أتخيله «عينا» تدور على النص فتقرأ حبيبى، أعطف عليّه، حرام الأسية، ليه البعاد وووو وسرعان ما تتحول العين إلى «فم» يصرخ: عاطفي، وتدور حول نص آخر، بلادى فداكى حياتى فيهتف الفم: وطنى، ويعود دوران العين على نص ثالث:

اغفر ذنوبى واستر عيونى، فيجأر الفم:

دينى وهكذا:

كأنما الأمر أمر مفردات فحسب، إذن كيف نطلق هذه الأسماء بحيث تلابس مسماها ملابسة ماء بريّ؟

بشىء واحد، لمسناه لمسا سريعا، حين تحدثنا عن الوحدة الموضوعية والعضوية وهو الفكرة، فمعظم أغنينا نقول عنها إنها تتحدث «عن» كذا، ولا يمكننا أن نقول إنها تتحدث «فى» كذا، كما أشرنا من قبل، فمثلا:

يهجر أقول هجره دلال ويطول أخاف ليكون ملال
ياناس شوفو لى ف حبى حال بين الرضا وبين الخصام
وان فت يوم منه الصدود أغضب وأقول خليه بعيد
البعد دا يمكن يفيد بين الرضا وبين الخصام
وووووو......

أو نصوص مثل: يا فايتنى وأنا روحى معاك، أمل حياتى، حكم علينا

الهوى، يا عاشقين، خايف مره تحب ياقلبى ووووو «بالزوفة» بالله عليكم - صادقين - هل فى كل هذا ما يمكن أن نسميه فكرة؟..... الجواب بالنفى لا محالة.... ولكن..

البعد مش معناه رحيل

ممكن يكون بينك وبينى ألف ميل وقريبين

ممكن نكون قاعدين سوى متفرقين

البعد مش بعد الهياكل والصور

البعد بعد الأفئده.

ممكن تكون ورده وأكون حبات ندى

ونكون بعيد

وتكون بعيد وأقرب لى من حبل الوريد

أصل البعاد مش مسالة إن المسافه قد إيه

والقرب مش معناه إديك تبقى ف إديه

دا شىء نعيشه بالقلوب مش بالجسد

إبعد برسمك عن عيونى ميت بلد

حتكون قريب

قرب الرموش م الجفن والروح م البدن

والحب يجمعنا وطن

ف الشرق أنا ف الغرب إنت إنما متوحدين

البعد مش معناه رحيل

ممكن يكون بينى وبينك ألف ميل

وقريبين.

هذا النص «لنا»... «نعمل إيه؟» لو سألتكم عن فكرته لقلتم: بعد المسافة لا يعنى انفصاما وقربها لا يعنى اتصالا

فهذه فكرة محددة تنظم النص من أوله لآخره، دون عروج على أفكار أخر، ونلاحظ أن الفكرة الواحدة تؤكد بصور مختلفة

الوردة + حبات الندى = البعد

القعود معا = فرقة

اليد × اليد = البعد

ألف ميل بيننا = القرب

مائة بلد تفصلنا = القرب

وقرب الرموش للجفن، والروح من البدن، ف الشرق أنا ف الغرب إنت إنما متوحدين ووو......

بالله عليكم هل زاغت فكرتنا؟ هل افتقر نصنا إلى موضوع محدد؟ هل لم يُبْنَ على التصوير؟ هل؟ هل؟

هذا ما نهدف إليه فى أغانينا جميعا... حتى يتسنى لنا تصنيفها بحق لا لمجرد رص لمفردات نوع معين من الموضوعات، بدون معالجة فنية.

وها كم لغزا للتسلية وهو لا يخرج عن موضوعنا

«لنا برضه» نص يقول:

إن أحيانا الله يا حبيبي إن أحيانا الله
وان شاء ربي وربك لينا لنعيش أغلا حياه
إحنا بنعمل اللي علينا والمولى يوفّق خطاوينا
إحنا بنعمل خير يا حبيبي واللي بيعمل خير يلقاه

xxxxx

حبي وحبك مش مواعيد ولأ الإيد ترتاح ف الإيد
مش من حقي أقابلك ولأ عيني تقول لعنيك وتعيد
تقوى الله والخوف من ناره وجلاله ورفعة مقداره
بيخلّو ضميرك وضميري أكبر من شوقنا ودنياه
لحم ودم وقلب كبير إن فاض بيه الشوق بيطير
لكن مهما الشوق بيفيض به له وجدان وإيمان وضمير
عنده الحب قضيّة دين مهواش تأليف ولا تلحين
وان كان يوم يعطش لحبيبه يشرب ولا يغضبش الله
يشرب من إيد المأذون مش من إيد شيطان ملعون
دا الحب اللي يعيش متشرّف عمره ما ينذل ولا يهون
وبكدا ربك يرضى علينا ويمتعنا ويهنينا
ونعيش أغلا حياه يا حبيبي ولا نتهانش بعون الله

هل نضع هذا النص تحت «بند» العاطفى أم الدينى؟ «حاجة تحيّر» لا «ما تحيّرش» فهذا النص من حيث العاطفة «ماشى» ومن حيث الدين «شرحه» أى «عفدينى»... «ياعينى على التركيب المزجى» فأنتم حين قرأتم هذا النص قلتم فى «سركم» «واحد متطرف» بيحب، وهذه شهادة للنص لا عليه، بعد حذف «متطرف» هذه، فالحقيقة هى «واحد مسلم يتقى الله بيحب» لأن له قلبا كسائر البشر، ولكن تقواه تلزمه بالاّ يسلك سلوك «الحبيّبة اياهم» فلا مواعيد ولا «مسكان إيد» ولا مغازلة عين لعين وإنما هو حب نظيف يفضى إلى «مأذون» لا إلى «شيطان» هذا حب «ملتزم» وهو موضوع بكر لم تعهده أغانينا حتى الآن، وإن كان هناك نص يحوم حول هذه الفكرة، وهو «قالوا أحب القس سلامة»

فالنص «يحكى» على لسان «سلامة» حب القس العفيف لا أكثر

أما هنا فالمحب نفسه يعبر عن موقفه، ولدقة الموضوع لم أجعل «الحبيبة» هى التى تتحدث ليساوق الموقف طبيعة المحبة المسلمة التى يجب عدم إبرازها فى مثل هذا المجال... كذلك كان النداء بالمذكر «يا حبيبى» لا يا حبيبتى مراعاة لهذه الحساسية ولو «عصلج أحدكم وزوجن» مؤكدا أن هذا الحديث أليق بالمرأة منه بالرجل... لأنه هو الذى يتصدى للمرأة... فإذا كانت «أختا ملتزمة» بادرت إليه تعيده إلى صوابه مذكرة إياه بتقوى الله، غير نافية أنها تحبه ـ فى الله ـ وأنها ذات قلب ومشاعر، ولكن لا يكون حبها كالأخريات «المتبرجات» فحبها حب «محجب» إن لم يكن «منقبا» عندئذ وأمام هذه «العصلجة والزرجنة» أقول لهذا «الأحد»

ـ آه يا خبيث قفشتنى... فلا مانع أن «يدور هذا فى ذهن الأخت الملتزمة»

ويكون النص «منولوجا» أى حوارا داخليا أو ما يسمى «مخاطبة المرء نفسه» وبحذلقة «مناجاة ذاتية» لأن الأخت الملتزمة لا تقول صراحة «يا حبيبى» ولكن «يا أخى» هذا من حيث عاطفية «نصنا أيوه «نصنا» هل من معارض؟ أما من حيث دينيته فلا يحتاج إلى تعليق.

باختصار لا يجب تصنيف النص نظرا إلى مفرداته وإنما إلى فكرته مع التأكد من أن النص يتعامل مع «فى» التغلغلية لا «عن» الهامشية.

أما الوطنيات فلا يسمح بالزعيق المتحمس، أو بالتهديد إلاّ فى حالة الحرب الفعلية فهنا وهنا فقط يجوز هذا، ليملأ الناس حماسا، ولعيبأهم ضد عدوهم والنصوص هنا «وقتية» تنتهى بانتهاء الحرب، ولو استعدناها بعد الحرب فمن باب الذكرى لاغير.... ومعظم وطنيّاتنا من هذا اللون «حربا وسلما» اللهم إلاّ الكم المتواضع كأغنية يا مسافر بورسعيد، فعلى الرغم من التغنى بها أثناء العدوان الغاشم إلاّ أنها أغنية أسيانة تكاد تكون «مهموسة» بها شجن لا ينال منه غضبة هنا... وهتاف هناك...

سلم على كل شارع دافع عنه شبابه

وهات لى وانت راجع شويه من ترابه

تراب أرض الجدود وفيه دم الشهيد

فالكلمات هنا منسابه انسيابا حزينا هادئا له ما ليس للزعيق من أثر ومازال يعمل فينا حتى الآن.، ولشاعر قديم:

وكنا ألفناها ولم تك مألفا

وقد يؤلف الشيء الذى ليس بالحسن

كـمـا تـؤلـف الأرض الـتـى لـم يـطـب بـهـا

هـــواء ولا مـــاء ولـــكـــنـــهـــا وطـــن

بالعامى الفصيح:

«وطنى وحش لا هواه منعش ولا ميته حلوه... ولكن بحبه لا لشىء إلاّ لأنه.... وطن»

هكذا بلا تصوير، وكم من الفن الذى يدخل القلوب مباشرة، وأحبها وتحبنى ويحب ناقتها بعيرى

«شربات......، عسل»

إيه رأيكم نخلى ختامه «عسل»؟

الأغنية العاطفية

هل أغانينا العاطفية .....«عاطفية»؟

قبل أن نجيب على هذا السؤال، نحاول أن نعرّف العاطفة.

العطف: الحنان «عطفت الناقة على ولدها حنت عليه، ودر لبنها »

الميل «عطفت الشىء ثنيته أو أملته فانعطف»

وعطف هو عطوفا مال، وفى الطريق عطف أى ميل

«العاطفة الرحم، صفة غالبة»

«تعطف عليه وصله وبره، ورجل عاطف وعطوف»

«عطفت عليه أشفقت، تعطف عليه أشفق، وتعاطفوا عطف بعضهم على بعض»

«امرأة عطوف محبة لزوجها، وامرأة عطيف هينة لينة ذلول مطواع لا كبر لها، والعطوف الحانية على ولدها، وكذلك رجل عطوف»

فالعطوف الحنّان المشفق البار هو صاحب الصفة الغالبة وتسمى هنا العطف، هذه الصفة الغالبة جبلية، مركوزة فى الفطرة، وليست موروثة ولا مكتسبة، إذن فهى صادرة من عاطفة والإنسان ما هو إلا عواطف:

«الأبوة، الأمومة، البنوّة، الأخوة، الدين، الوطن» نقول عاطفة الأبوة، الأمومة....

إذن فكلمة عاطفة ليست موقوفة ولا مقصورة على الحب ومشتقاته، ولابد من إضافة مسمى بعدها، فلا يقال عاطفة وحدها، بل يقال:

عاطفة كذا، كالأمومة والأبوة وووووو.........

أو لابد من وصفها بصفة فنقول:

عاطفة وطنية أو دينية.. والإنسان العاطفى ليس هو العطوف الحنون كما هو شائع خطأ والصواب العطفى إذا نسبنا أو العاطف والعطوف إذا وصفنا، لأن العاطفى تعبير معلق وناقص ويحتاج تتمة، فكل الناس يحملون عواطف شتى، لا بد من الإضافة إليها أو وصفها كما قلنا لتضح «العاطفة» المحددة، فحين يقال عاطفى فهذا قول ناقص، لأن العاطفى منسوب إلى العاطفة، والعاطفة صفة غالبة تحتاج إلى تعين ما هى هذه الصفة الغالبة أو العاطفة؟ لذلك

فتسمية الأغانى التى تتحدث عن الحب والعشق والود ووو بالعاطفية تسمية ناقصة.

فأنا لدي صفة غالبة أو عاطفة هي: عاطفة الأبوة وأنت الأخوة وأنت الأمومة وأنت كذا، وأنت كذا ولو سلمنا بأن هذه الأغانى تتحدث عن عاطفة الحب، فلا يصح تسميتها إلاّ بعاطفة الحب أو من باب أولى فعليها أن تنسب للحب مباشرة فيقال أغان حبية أو تضاف إليه فيقال أغانى الحب فالعواطف لا تقتصر على الحب والأبوة ووو فهناك العواطف المغايرة:

فالكره والبغض والحقد والحسد والخيانة ووو.... إذا أمست «صفات غالبة» فهى وبلا تردد عواطف ولو قال قائل:

نحن نسمى أغانى الحب عاطفية اختصارا واللغة لا ترفض هذا فهى تجيز حذف المضاف إليه لدلالة المضاف عليه فمثلا فى المطافى قسم اسمه الحريق فهل معنى هذا إضرام النار؟

أم أن المعنى إطفاء الحريق بحذف المضاف وكما جاز حذف المضاف هنا، يجوز لنا أن نحذف المضاف إليه وهو الحب فبدلا من قولنا أغانى عاطفة الحب، نقول اختصارا عاطفية ولهذا المتحمس نقول:

أخطأت فأنت هنا تستخدم اسما على غير ما أردت فلوا سلمنا بما قلت لكان الواجب أن تقول: أغنية عاطفة مقدراً حذف المضاف إليه وهو الحب، ولكن بقولك عاطفية فأنت تنسب الأغانى للعاطفة مطلقا، وبهذا تكون الأغانى عاطفية «الحب، البغض ووو» فلماذا قصر هذا الاسم على أغانى الحب وحده؟

بعد كل هذا نعود لسؤالنا:

هل أغانينا العاطفية.... عاطفية؟

فنجيب بسؤال:

مانوع هذه العاطفة؟

فإن قلتم الحب، قلنا تريثوا حتى نعرّفه كما عرفنا العاطفة فهى «ميل أو صفة غالبة غير مكتسبة» لابد من تحديدها بإضافة مسمى بعدها، أو بوصفها بصفة مميزة.

وسنحاول أن نعرف الحب فلو انطبق على هذه الأغانى فسنسلم بأن لدينا أغاني حب ولا تفغروا أشداقكم دهشة من هذا المجنون «برضه يصح؟» الذى سيحاول تعريف مالا يعرف هل الحب يعرف؟ هل ال ....

تريثوا حتى يفرغ «المجنون» من هذيانه... فربما، وخذوا الحكمة من أفواه المجانين:

قلنا إن العاطفة «صفة غالبة أو ميل» فطرى وبهذا يكون الحب عاطفة، فهو انعطاف أو ميل قلبى لمعين، وهو كالعاطفة من حيث احتياجه لمسمى يضاف إليه، أو لوصف مميز....

أو للام الجر فلنا أن نقول:

حب الوطن مضاف إليه، الحب الدينى صفة مميزة، حبى لولدى لام الجر

وبغير هذا يصير معلقا، وتعبيرنا ناقصا لو قلنامثل حب أو الحب

حب ماذا؟ الحب، موصوف بماذا؟ فهذا إطلاق وتعميم، ولا بدمن

تخصيص....... أما تعريف الحب «فالمجنون» يقول: هو انعطاف قهرى نحو معين فالقلب يميل، ينعطف مقهوراً نحو معين وقولنا بالقهر ناجم من: «وألف بين قلوبهم، لو أنفقت ما فى الأرض جميعا ما ألفت بين قلوبهم ولكن الله ألف بينهم، إنه عزيز حكيم»، القلوب بين أصبعين من أصابع الرحمن، يقلبهاكيف يشاء، هذا قسمى فيما أملك، فاغفر لى فيما لا أملك

«واذكروا إذ كنتم أعداء فألف بين قلوبكم، فأصبحتم بنعمته إخوانا»

فتأليف القلوب، أيها «المؤلفون» ليس كتأليف الأغانى، فيه إعمال فكر وانتقاء كلمات «ياريت نعمل كدا»

وإنما هو من شأنه وحده سبحانه، فهو يقول لحبيبه محمد صلى الله عليه وسلم: لا تحاول، فمهما انفقت ما فى الأرض جميعها، فلن تؤلف بين قلب وقلب، فهذا التأليف شأنى أنا وحدى، لا ينازعنى فيه منازع. وحبيبى «صلى الله عليه وسلم» يقول:

القلوب طوع بارئها سبحانه، وهى بين أصبعين من أصابعه، يقلبها كيف يشاء. ولله المثل الأعلى

هل تملك دمية فى مسرح العرائس الإتيان بحركة لا تبعثها أصابع محركها؟ ويقول الحبيب عليه صلاة الله وسلامه:

ياربى أنا أعدل بين أزواجى فى النفقة، وحبى لعائشة أشد من حبى لأى منهن. فسامحنى فأنا أملك العدل فى النفقة..... إنما الحب....

فإذا لم يكن «هذا «قهرا» فماذا يكون؟ فليس بعد كلامه سبحانه، وحديثه صلى الله عليه وسلم، من دليل. وقد يقول قائل: وهل الحب وحده قهرى؟ فكثيرة

هى الأحوال القهرية.... ولهذا نقول: أفعال الإنسان من شقين قهرى: وهو ماليس له فيه إرادة، إرادى: وهو ما هو مسئول عنه، ومحاسب عليه. وقد قلنا إن العواطف - خيرها وشرها - صفة غالبة غير مكتسبة، أما الحب فليس كذلك، فلا هو صفة غالبة غير مكتسبة، ولا هو صفة مكتسبة وإنما هو «انعطاف يقهر عليه الإنسان نحو معين، دون إعداد وتمهيد»

وهو يفجأ الإنسان ويغلبه على أمره، وليس له فى نفس الإنسان ولا فى قلبه «وجود مسبق «كالعواطف» فلا هو «غريزة ولا هو «طبع ولا جبلة» والنفس البشرية خلو منه، قبل حدوثه، بعكس العواطف عموما، فهى مركوزة فى النفس، تتفاوت قوة وضعفا، وقد تكمن حتى يثيرها محرك، فهى على كل حال «موجودة» أما الحب فهو «عدم محض» لا وجود له مسبقا، ووجوده «حالى» أى حالة حدوثه فحسب، والقهر فيه لا كالقهر فى غيره، فكل أنواع القهر، يكون للإنسان فيها «تصرف» ما، ما عدا الحب فالقهر فيه مثل القهر فى «الموت» فإذا باغت الموت إنسانا فلا مناص من الموت، وإذا فاجأ الحب إنسانا فلا مفر من الحب، فإذا قلنا: «الحب انعطاف قهرى نحو معين» فقد عرفناه بما هوهو، ونحو معين نعنى بها «أى كائن أو أى شيء»

فليس الحب محبوسا على انعطاف قلب نحو قلب، فقد يحب الإنسان كائنا ما أو شيئا ما - بلا تعليل - حتى ولو كان فيه هلاكه وليس «التجاوب أو التبادل» شرطا فيه فيكفى أن «أحب أنا» بصرف النظر عن مشاعر «الطرف الآخر» تجاهى، وهو غاية فى ذاته: وليس وسيلة إلى شيء سواه، و...... ونكتفى فقد أطلنا ولنجيب على سؤالنا: هل لدينا أغانى حب؟ قطعا لا

فهذا الكم الهائل من الأغانى تتحدث «عن» الحب، وليس «فى» الحب

وأعنى «فى» بكل طاقاتها التغلغلية فمثلا أيظن هذه التى حكمنا لها بالأصالة الفنية لا تقدم الحب ولكن أثاره وشواهده، من لهفة وشوق ووو، ...... وعلى هذا النهج بالنسبة للأغانى الجيدة، وعلى أدنى من هذا النهج بالنسبة للكثرة الكاثرة من الأغانى المتواضعة، تسير أغانينا، والذى لديه اعتراض فليتعرض بأدلة دامغة، وشواهد ملجمة،.. لا تحاولوا فلن تجدوا مثالا واحدا، هل ستقدمون:

خدنى معاك يااللى انت مسافر
خدنى معاك عند الحبايب خدنى معاك
خدنى معاك عند اللى غايب خدنى معاك؟

أو:

قاعد معاى اللى بحبه قاعد معاى
....
....؟

أو

يا حبيبى طال غيابك ليه ياقاسى؟

أو

اسمر الجبهة كالخمرة فى النور المذاب؟

أو

حبيتك وبحبك وحاحبك على طول؟

أو

ظالم وكمان رايح تشكى؟

أو كل أغانينا «العاطفية» من بدايتها حتى الساعة، فلن تجدوا بيتا واحدا، لا فصحيا ولا عاميا يتحدث «فى» الحب، قطعا أنا لم أسمع كل الأغانى بل أنا فى حالة عزوف عنها و«قرف» منها، ولكن دليلى على إقفارها من الحب قوي قوى قوى

فحين أسمع «ولتكن أغنية كاملة»

الليالى

كل كلمة حب حلوة قلتها لى   كل همسة شوق بشوق سمعتهالى
والأمان والعطف والقلب الحنين   والأمانى كلها نولتها لى
بس قلبى لسه خايف م الليالى   وانت عارف قد إيه ظلم الليالى

ياحبيبى

بين ليالى منوره وايام هنيّه   شفت وياك الهنا شفته بعنيّه
شفت جنة بالمحبة منوّره لنا   وانت جنبى زى قلبى تخاف عليّه
والموده والغرام الحلو بينا   ياحبيبى ضحكه رايحه وفرحة جايّه
بس قلبى لسه خايف م الليالي   وانت عارف قد إيه ظلم الليالى

ياحبيبى

ياحبيبى عشت أجمل عمر فى عنيك الجميله   عشت أجمل عمر
أوصل الأيام مع الأحلام بغنوة شوق طويله   للرموش السمر
ياحبيبى كفايه احبك   وارتوى من عطف قلبك
وانسى بكره، وانسى بعده   وافتكر بس انى جنبك
والليالى تعمل إيه فينا الليالى؟   حبنا أكبر وأقوى م الليالى
ياحبيبى

«حب، همسه، شوق، العطف، القلب الحنين، الأمانى، ياحبيبى، الهنا، هنّيه، المحبة، الموده، الغرام، أحبك، قلبك جنبك، حبنّا»

مفردات مألوفة، صنعت نصا معقولا، على الرغم من التناقض فى نهايته، فطول الأغنية وعرضها أيضا توجس وترقب وخوف من ظلم الليالى ثم فجأة وبلا مقدمات ولا تمهيدات «والليالى تعمل إيه فينا الليالى حبنا أكبر وأقوى م الليالى».... «ما كان من الأول» ؟ ما علينا.... فسؤالنا المحدد:

أين هو الحب هنا؟

أتريدون معرفة السر فى خلو أغانينا «العاطفية» من الحب؟ السر بسيط جدا جدا جدا، وهو أنها تتحدث «عن» الحب بعد أن «تم» بدليل الترداد المليونى أو المليارى لكلمة «يا حبيبى» ونحن لا نقولها إلاّ لحبيب نحبه، لا لغريب «دا كنّا أكلنا علق» نعنى أنه قد «قضى الأمر» أى «حبينا وخلاص» فلماذا نتحدث عن أو فى أمر قد انقضى؟ ولهذا فنحن نتحدث عن آثار الحب، لا الحب نفسه اعتقد أن «المجنون يكسب»

دائرة الحب

كيف التصرف إذن؟ فقد اقتنعنا تماما بقولك عن أغانينا «العاطفية» فلا حب فيها على الإطلاق... فكيف نكتب «فى» الحب لا «عن» الحب كما تقول؟ هذا جميل.... فهو دليل على «توبة نصوح» عن هذه الكتابات «العاطفية» وعلى رغبة صادقة فى الكتابة «الحبية».

أولا تعالوا إلى دائرة الحب

لا تخافوا فليس هذا «شغل مجانين».... إنما هو «وسيلة إيضاح» فاصبروا.

الدائرة الصغرى حبيبة الدائرة الكبرى حبيب

بينهما مسافة تقل تقل حتى يحدث «تماس»:

هذه مرحلة التماس ثم تسمح الدائرة الكبرى للصغرى أن «تدخلها» هذه مرحلة الدخول ثم تسمح الكبرى للصغرى أن تتوسع وتنتشر داخلها هذه مرحلة الانتشار ثم تسمح الكبرى للصغرى أن تطابقها بحيث يكون المحيط على المحيط.

وهذه مرحلة التطابق ثم تسمح الكبرى للصغرى أن ترحب أكثر حتى تكبر عنها وتتجاوزها خارجة عنها: وهذه مرحلة التجاوز وهنا تأخذ الصغرى دور الكبرى فتسمح لها بالتماس فالدخول فالانتشار فالتطابق فالتجاوز وهكذا دواليك إلى المنتهى:

ماذا نعنى بهذا؟ نعنى أن الحب عطاء لانهائى فكل يحرص على تقديم حبيبه على نفسه بل هو يضحى بها فى سبيله، والحب إنماء وترقيه فأنا ابنى حبيبى ولا أهدمه، أعلو به حتى على نفسى ولا أسفل به، أجعل من أحب يتجاوزنى ويسبقنى، كما رأينا و«قد تكون المرأة هى الدائرة الكبرى ابتداء»، فالدائرة الكبرى فى أول الأمر هى ممثلة للأكثر حبا رجلا كان أو أمرأة» ولنا حبيبة «ملناش نفس ولأ إيه؟» تقول حين أحدثها فى الحب: لا تتحدث ولكن «اعمل حب» فعلا اعملوا أو افعلوا حبا... كيف؟ الإيمان، الوطنية، الشرف وأية قيمة سامية «تحدس» ولا يتعامل معها بحاسة من الحواس، لأنها «معنى»..... ولكى نعبر عنها فلا بد من تجسيدها فى فعل معاين، فحين «يعزمنا» رجل فيقدم لنا كل مالذ وطاب، ويحثنا على تناول الطعام وهو هاش باش.... فماذا نقول عنه؟ بالطبع رجل كريم وصفته الكرم فنحن هنا قد عاينا كرما مجسدا في

رجل قد جسد كرمه فى فعل هو ما قدمه من شكول الآكال، وقد يقول «لمض» هذه آثار الكرم لا ذاته وأغانينا تصنع ذلك كما قلت فهى تقدم آثار الحب، ولما كان الحب قيمة سامية بل هو فى الذروة من القيم، والقيم كما تقول معان تحدس ولا يتعامل معها بحاسة من حواسنا، إذن فلا بد من تجسيد للحب فى أفعال، وهذا ما تصنعه أغانينا «العاطفية» إذن فأنت منهزم «إيييييه» ونرد على «لمضنا» هذا:

أولا: أغانينا تتحدث عن آثار الحب حديثا قشريا لا يمس اللباب، بل لقد حولت الحب إلى «ملطمة» ولن نأتى بمثال، فضع يدك على أية أغنية «عاطفية» لتخرج منها «بكبشة» مفردات تدور حول السهر والسهد والحرمان واستجداء العطف والحنان وطلب الرحمة ووووووو......

ثانيا: أين هو الفعل المعاين؟، فالكريم قد دلل على كرمه بواقع مشاهد فى أطباق والشجاع تشهد له مواقفه بالشجاعة والعفيف يرينا العفة عيانا حينما يقدر على الفاحشة فيأبى وهكذا، فإذا كنت «كيييف أسئلة» فسأل سؤالا مفيدا هو: أنا معك فى ضرورة أن نترجم القيم إلى أفعال فكيف نخط هذه الأفعال على الورق؟ فالكريم قدم ما يرى ويلمس ويشم و«يلهط» والشجاع أعمل سلاحه ووووووو

ولكن المؤلف لايملك إلاّ قلما وورقا. فكيف «يظهر» هذا الفعل؟

هذا هو السؤال.... وهذا هو الجواب

قلت لك: دا حب مش لعب وتسالى

ولا سهره تعدّى من ضمن الليالى

حب يعنى تموت وتشعر أن لسه

ما نعدفعش المهر... مهر الحب غالى

أغلى حاجه فى الوجود الحب يبقى

ألف نتعب له ونتعذب ونشقى

الحياه ترخص عشانه

والقلوب ترضى بهوانه

والمذله تبقى عزه

والألم يبقى له لذه

نتقتل مرات عشان نحياه دقيقه

هى دى وبس الحقيقه

سيب بقى وهمك ولا تبقاش خيالى

قلت لك دا حب مش لعب وتسالى

اللى بتقوله الروايات والأغانى

حاجة غير الحب حاجة لونها تانى

علموك الحب تجرى ف الجناين

والا قعده ف النوادى والكباين

حب يعنى أبقى أنا فوق كل حاجه

وانت تتعب لى وتعمل ألف حاجه

وانت خجلان حاسس أن الموت شويّه

مش تقول لى يا حياتى ونور عنيّه
والكلام اللى انت حافظه
هو معنى الحب برضه
كلمتين يتقالو.... وتتم الروايه؟
لا دا معنى الحب تفضل م البداية للنهايه
توصل الأيام جهاد لعيون حبيبك
وانت راضى باللي فى حبك يصيبك
واللى غالى يندفع له مهر غالى
قلت لك دا حب مش لعب وتسالى

هذا هو فعل مخطوط على ورق وهل الأفعال فى بدئها إلاّ كلمة؟ فى البدء كان الكلمة وهل تحدث الأفعال وهل كان الخلق إلاّ بكن فيكون؟ فنصنا هذا ملخص واف لما نقول به، فما الحب «كلام روايات وأغانى» ولا هو جرى فى الجناين، ولا هو قعدة فى النوادى والكباين ولكنه أفعال معاينة: حب يعنى تموت وتشعر أن لسه ما ندفعش المهر... مهر الحب غالى، حتى الموت تضحية للحبيب لا يكفى

ألف نتعب له... ونتعذب ونشقى
والحياة ترخص عشانه
والقلوب ترضى بهوانه
والمذلة تبقى عزه
والألم يبقى له لذه

والعذاب والهوان والمذلة ـ هنا ـ ليست من «قاموس» أغانينا «العاطفية» إيهاها وإنما تعنى الرضاء التام بكل ما يصيبنا فى الحب من مشاق.

نتقتل مرات عشان نحياه دقيقه هى دى وبس الحقيقة نعم نقتل مرات ومرات ثمنا لدقيقة واحدة نحيا فيها الحب ولا حقيقة إلاّ هذه، فلا يعنى الحب إلاّ عطاء بلا حدود.. لأنه حب مش لعب وتسالى حب يعنى أبقى أنا فوق كل حاجة، أجل فالحب إعلاء للحبيب على كل شىء وانت تتعب لى وتعمل ألف حاجة، ألف لا غير؟ لا يا حبيبى، وليس هذا فحسب بل: وانت خجلان حاسس أن الموت شويه، حتى لو مت مرارا من أجلى فلا بد أن تستشعر ضآلة ما قدمت وتحس بالخجل لتفاهة ما قدمت فعلا فليس الحب: كلمتين يتقالو.. وتتم الراية لا لا دا اللى غالى يندفع له مهر غالي من دماء القلب ونور العين وراحة البدن أريتم «شغل المجانين»؟

هل يعجز مؤلفونا عن كتابات كهذه تنهض بالأغنية؟ نحن لا نزكى أنفسنا ولا أعمالنا ولكنها الحقيقة «حين نصدر كتابنا القادم ـ بإذنه تعالى وهو نصوص غنائية صرفة، سوف ترون ثمرة الجهد والجدية وسفح نور العين على الصفحات قراءة وكتابة».

لا شىء يعجز، ولكن انعقاد العزم والكف الفورى عن الكتابة المألوفة التى لا تقدم جديدا، والاستفادة مما قدمناه فى هذا الكتاب المتسم بالصدق والحب والعطاء الطيب لكى تنهض أغانينا من كبوتها، ومعايشة الناس والأشياء مباشرة كل هذا، يذلل العقبات، ويقيل العثرات ويؤدى إلى كتابة لها مذاق خاص، وأملنا معقود على جيل الشباب من المؤلفين وفيهم أبناء لنا تربوا على أيدينا، ونهلوا من عطائه سبحانه وما نحن إلاّ سبب لوصول عطائه إليهم.

ما قلناه عن الأغنية «العاطفية» التى أثبتنا أنها لا عاطفية، ولا نصيب لهامن الحب ينسحب علي بقية الأنواع

دينية، وطنية، اجتماعية ووو فكل هذه تتعامل مع «عن» لا مع «فى» فالتناول قشرى، والمعالجة ساذجة، تقوم على رصد المفردات الخاصة بكل مناسبة، رصدا لا يقوم على فكرة، وإنما هى تركيبات مكرورة فلو جئنا بألف نص لألف مؤلف، ووضعنا اسم هذا على نص ذاك لما حدث شى فلا شخصية المؤلف ظاهرة فى نصه، ولا بصمته منطبقة عليه، وهذا بدهى مادامت المعالجات تتم «سلقا» وهذا لا يعنى أنه لا أمل، أو أن كل النصوص «عليه العوض» ولكن الجيد من أى نوع لا يشكل ظاهرة ولا يطمئن، صحيح أن موجه من النصوص الشبابية، تتالى حاملة بشرى وهذا طيب، إنما لا تجد من تقتدى به فى مسيرتها، لأن الأجيال التى سبقتها ـ وإن كان منها مجيدون ـ إلاَّ أن مجيديها قد كتبوا تحت ظروف تقتضيهم أن يتساهلوا كثيرا، وأن يتنازلوا كثيرا عن مقتضيات الفن، فأفلام تترى تريد أغنيات بسرعة تواكب سرعة إعدادها، وقطعا سيضطر المؤلف إلى «الكلفتة» فكيف يعايش وكيف يبدع والأمور كلها لهوجة فى لهوجة، كذلك فما دام «الأجر» جاهزا، فلا بد من «جهزان الشغل» وبطريقة «على ودنه» حتى «نشبط» فى فيلم آخر، ومسرحيات غنائية تقدم ـ غالبا ـ لجمهور «يقطع وقتا» ولم يجيء «ليستمتع بفن» وغالبا ما تكون النصوص المسرحية نصوص «شباك» تعتمد على الإضحاك الفج وفحش القول.

مما ينعكس بالتالى على النصوص الغنائية هذا بالنسبة لمجيدى الأجيال السابقة فكيف بمن دونهم؟ فمن أين إذن تأتى القدوة؟

جاء هذا الكتاب لا ليكون هو أو صاحبه «القدوة» فمالنا مطمع فى هذا، وإنما جاء ليكون علامة مضيئة، على تائهاً يهتدى بها، وعله يقتنع بما جاء بين دفتيه من قول مخلص محب، فيحفزه إلى مزيد من التعب المثمر...، ومن يدرى فقد يكون هو «القدرة» لإخوان من هذا الجيل المكافح، ونحن ـ علم الله ـ من أشد المناصرين لكل مجتهد فى أى ميدان فيه خير لهذا الوطن الحبيب الذى نكب بالأدعياء فى كل المجالات لاسيما فى مجال الفن والأدب مما أوصلنا إلى ما نحن فيه من تأخر ونكوص وقد كان بودنا أن نقدم نصا من كل نوع، لنبرهن على ما نقول من قيامه علي «عن» لا على «فى»، ولكن ندع هذا لكم كمران على النقد والموازنة من ناحية، ومن ناحية أخرى فقد قدمنا الدليل حين جئنا بنص هو أغنية «الليالى» وهى من الأغانى الشهيرة لحنا وأداء وكلامها معقول على تناقض فى نهايته إلاّ إنها كسائر «العاطفيات» لم تتعامل إلاّ مع «عن» دون «فى» وهذا ما نتوقعه من كل الأنواع فالمؤلفون هم هم «يا امّا» و«القاموس» هو هو «بلاش كلبنة» ولا جديد تحت الشمس فلنحتفظ بطاقتنا لموضوع جديد وليكن.

كيف نكتب أغنية؟

نتحدث عن الجديد كثيرا ولا نقدمه، والجديد لا يحتاج إلى حديث... ولكن إلى جرأة ومغامرة وعدم التفات إلى هل هذا سيرضى الناس أم لن يرضيهم... فما دام جديدى لن يؤذيهم... ولا يجرحهم فى معتقد أو قيمه فلماذا الإحجام؟ هذا ما درجنا عليه ومازلنا وسنظل بعونه تعالى عليه. وقد كتبنا عن «التراب» كما رأيتم وهو موضوع بكر وعن «النار والمطر والشجر» من زوايا جديدة وها هو نص سنعايشه خطوة خطوة وسنراه وهو يتخلق شلوا فشلواً «ياولد» «كل شيخ له

طريقه» وطريقتنا فى الكتابة هل أن «نلقط» البادرة الأولى.... ثم ينهمر الغيث، وليس لنا «طقوس» خاصة، فلا تجهيز لمكان خاص ولا «بلبعة» شيىء نستدر به ضرع الإلهام، فنحن بحمده تعالى «لا تدخين، لاشاى، لا قهوة» لا حجرة مكيفة، لا مكتب وثير، فى البيت، فى الترام، فى السوق، نكتب «عال العال» بدون ثرثرة.. ها هى البادرة..، «معايرة محب أتته رسالة من حبيبه، أتخيله يخرج لى لسانه «مفلفلا» بيديه قائلا: أنا ليه حبيب وأنت لأ «.. أنا بيجينى جوابات منه وانت لأ» هذه هى الفكرة أو الموضوع لابد لها من «مطلع» يجملها، ومقاطع تفصلها، هذا إذا كان النسق بيتيا، وإذا كان النسق سطريا فسينثال الموضوع حيث يدمج المطلع فى السياق السطرى.. المهم سنحاول البدء وسوف يتحدد النسق.

بتعايرنى؟

بتعايرنى؟ = فاعلاتن، إذن فالبحر قد تحدد فهو بحر «الرمل».. ولكن هل سيجىء تاما أم مجزوء..؟.. سنرى بتعايرنى بالرساله = فاعلاتن فاعلاتن إذن فهو الرمل المجزوء.. ولكن النسق البيتى ـ إن كان النص سيكتب به لا يستوجب الجزء بحذا فيره مثل النسق العمودى المقتضى رباعية البيت الرملى حالة الجزء: فاعلاتن فاعلاتن   فاعلاتن فاعلاتن والله «لما نشوف» بتعايرنى بالرسالة اللى «اللى إيه؟»... الله أعلم.. اللى اللى.. آه اللى جايّه من حبيبك بتعايرنى بالرسالة اللى جايه من حبيبك بيت كامل مجزوء الرمل

بتعايرنى = فاعلاتن، بالرساله = فاعلاتن = الصدر، اللى جايّه = فاعلاتن، من حبيبك = فاعلاتن = العجز، البداية تشى بمجزوء الرمل «زى بعضه» وربما انعطف السياق فجمع بين النسق البيتى والعمودى، وربما السطرى أيضا.. المهم

نكمل لكن هل سنقفى العروضة أو نتركها عارية من التقفية؟ «لما نشوف» تفتكر أصبح ف حاله؟ لقد حدثت التقفية تفتكر أصبح ف حالة «تفكتر أصـ= فاعلاتن = حشو، بح فحاله = فاعلاتن = عروضة مقفاة، يامهوّن على الشطر الثانى «العجز هه هه هه «إطلع بيها» واحسدك... واحسد..... نصيبك بتعايرنى بالرسالة إلى جايّه من حبيبك؟

تفتكر أصبح ف حاله واحسدك واحسد نصيبك؟

حمد الله فقد اكتمل البيتان اكتمالا جيدا وزنا وصياغة وتقفية فى العروضة بجوار التقفية الرئيسية فى الضرب حبيبك

نصيبك لا...دا.... أنا. «أنا إيه»؟ يارب لا دانا فى القلب شـ شايل لا دانا ف القلب شايل شايل؟ والضمير... أ.. م.. الرسايل لا دانا ف القلب شايل والضمير أم الرسايل هذا بيت مفرد ذو تقفية عروضة وضربا

بتعايرنى بالرساله اللى جايه من حبيبك؟
تفتكر أصبح ف حاله واحسدك نصيبك؟
لا دانا ف القلب شايل والضمير أم الرسايل؟

«كويس» الكلام مترابط والموضوع ينبىء بالتكامل فقد رأينا نقطة مضيئة فأم الرسايل التى تحمل فى القلب والضمير هى «الرسالة المحمدية» بلا جدال إذن فالموضوع لابد أن يسير على هذا النحو:

بتعايرنى برسالة من بشر فانٍ زائل؟ يالك من مسكين فى قلبى وضميرى أم الرسالات. إذن فقد تم لنا الإطار، وها نحن قد انتهينا من المقطع وهو إلى الآن عمودى النسق فهذه الأبيات الثلاثة رباعية التفعيلات أى أنها من «مجزوء

الرمل» فإلى المقطع الأول.

من حبيبى اللى ف إديه

كل شىء ويعود إليه

هكذا دفقة واحدة.. جاء هذا البيت، ولكن هل سيضاف إلى المطلع؟ لابد فهو متصل به

أم الرسايل... من حبيبى اللى ف إديه.. كل شىء ويعود إليه... فلنواصل... اللى... لا يغفل ولا بينام ثوانى... هنا انحرف المسار عن النسق العمودى فهذا شطر من ثلاث تفعيلات اللى لا يغفل ولا بينام ثوانى.... اللا يغــ فل ولا بيــ نمثوانى... فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وهذا هو النسق البيتى... فليكن مادام الوزن مستمرا والبحر واحدا، واللى فى حبه أنا...«ياملهم» واللى فى حبه أنا ما بقاش... أنانى اكتمل البيت السداسى:

اللى لا يغفل ولا بينام ثوانى

واللى فى حبه أنا ما ابقاش أنانى

و... ابقى فرحان... لو جميع الناس تحبه نفس النسق البيتى.. وهذا شطر ثلاثى

وبقفرحن لو جميعن نستحببو

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فوق نعيم الجنه... هل هناك ما يعلو نعيمها؟ فوق نعيم الجنه... لما انعم بقربه

فعلا قربه تعالى فوق كل نعيم «إوعدنا يارب» إلى هنا والسياق متدفق دون تقسيم مطلعى ومقطعى، إذن فهذا نص إنسيابى لا يلتزم هذا التقسيم وهو كذلك لا يلتزم النسق العمودى فهو مزيج منه ومن النسق البيتى لا بأس... ياهادى

وأما يسمح لى أشوف أنوار جلاله إيه حبيبك؟ إيه جماله؟ فين حبيبك من حبيبى؟ والرساله م الرساله؟ تدفق مبارك... أفض يارب، مين بقى فينا اللى يحسد؟ إنت ياللى الفانى حبك؟ ولا أنا القلب المتيم بالجلاله؟ وهنا ينتهى النص، وقد جمع بين الأنساق الثلاثة العمودى البيتى السطرى.

وقد عريت الأسطر الأخيرة من التقفية وقد تحقق لهذا النص الوحدة الموضوعية والوحدة العضوية. فله «فكرة» محددة ممكن الآن وبعد نهاية النص أن تلخص فى هذه «المقدمة المنطقية»: «شتان بين رسالة ورسالة» أو «أين الثرى من الثريا؟»

والوحده العضوية تتجلى فى تعانق النص جزء جزء هذا يسلم لهذا دون حشو أو فضول وإذا صنفنا هذا النص فهو دينى على الرغم من خلوه من «القاموس» المألوف الدعآئى الابتهالى الرجائى فزاويته غير مطروقة.

ونبرته هادئة فلا صوت يعلو بدعاء ولا بابتهال والسياق تقريرى بحت لأنه - لا أقول هكذا جاء - وإنما لأن الموقف لا يحتاج إلى تصوير فهو رد على معاير وتفنيد لمعايرته مما يستوجب التناول المباشر، ولا عيب إطلاقا فى هذا فالعيب كل العيب فى السطحية، ولا ننس دفء الأسلوب وحرارته وانسيابه وصدقه، كل هذا لا أقول معوض عما افتقده النص من تصوير لا فالنص هو هكذا، وأى

تصوير سيكون افتعالا، لأن طبيعة الموضوع تقتضى ما جاء عليه من تقرير ومن الممكن عد هذا النص حبا فأى حب يعلوا على احتضان أشرف الرسالات فى القلب والضمير؟؟ وأى حب يسمو على التشوف لما يعلو النعيم وهو نعمة النظر إليه تعالى؟ بالله عليكم أليس ما نقول صحيحا؟ وهل نحن نجامل نصوصنا أم أنها تستحق؟

فمتى جاءت الفكرة..فحاول أن تقتنصها أولا فى المفتتح أو المطلع مجملة، ثم عليك بتفصيلها على المقاطع إذا كان النسق عموديا أو بيتيا أو مزيجا منهما. أو فلتنتشر فى الأسطر من بدايتها لنهايتها إذا كان السياق يتطلب النسق السطرى ولاتفرح بتصوير لا لزوم له، بل دع الموضوع يختر نسقه من التعبير وكن أولا وأخيرا جزئيا، فلا تحجم عن أى موضوع، وانتق الزاوية الجديدة والمنظور الفريد، ولا تلق بالا للائم أو معاتب مادمت لن تؤذى بقولك أحدا ولا تجرح قيمة.

ألوان... وخصائص

الأغانى ألوان

فردية، ثنائية، جماعية، منولوج، أغنية الطفل. فالفردية يؤديها مطرب أو مطربة وهى الغالبة على أغانينا، وهى ما عرضناها حتى الآن. والثنائية «دوتو» يؤديها مطرب ومطربة، أو مطربان أو مطربتان، إما عن طريق «حوار» أو عن طريق «تكملة» ولابد من صياغتها صياغة تجعل من ثنائيتها أمرا لا مناص منه.. أما أن تكون صاغتها مما لا يستجوب إلا «الفردية» فهذا عبث و«تزوير». والدوتو يغاير «المشاركة» ونعنى بها الإسهام بكلمة أو فقرة كما نجد فى «حكيم عيون»، ونعنى بها أيضا تلازم الترديد للمطلع أو لكلمة معيّنه

بين مؤد ومؤدية كما نجد في «أنا وانت لوحدنا» فالثنائية تشترط أن يكون لكل من المؤديين نصيب إما متكافيء وإما معقول. وهذا اللن لم يعد موجودا وجوده السابق إلاّ في بعض «الأفلام» التى تجمع بين بطلين من أهل الطرب «فلزما حتما جزما» أن «تحشر» بعض المواقف التى تجمعهما «متلبسين» بأغنية ثنائية... وهذا لون لطيف كان يخفف من «وتيريّة» الصوت الواحد.، كذلك فيه شيء من «الصراع» يحمس المتلقى على المتابعة ومن الثنائيات اللطيفة «عايز أقول لك» و«ألو ألو إحنا هنا» وبعض ما قدمه كل من «جمال وطروب» و«ضياء وندى» فنوصى مؤلفينا بالعودة إلى هذا اللون اللطيف فمن خلاله يمكن طرح وجهات النظر من قبل النوعين الرجل والمرأة فيما يعايشان من مشاكل ومواقف وآراء وأفكار، وكذلك موقفهما من الحب... وما إلى ذلك....

على أن يقتضى الموضوع الثنائية مع ملاحظة انتقاء المفردات والعبارات بما يميز أسلوب كل نوع، وحذار من الإتيان بمفردات غيرمميزة، وغير مفصحة عن طبيعة كل نوع، فللمرأة «قاموسها» المغاير لقاموس الرجل ولكل مفرداته.

وياحبذا لو جاءت الثنائية بين متغايرين لهجة أو ثقافة أو مهنة... فنرى مدنيا يحاور ريفيا، أو صعيديا يحاور بحراويا... أو سباكا يحادث فتاته وهنا مجال خصب «لتطبيق» ما ثقفناه من لهجات ومصطلحات للفئات المختلفة ولذوى الحرف والمهن العديدة.

ونحن نشير إلى لون ثنائى «مفرد» ونعني به نصاً مفردا يتضمن «حاضرا غائبا» حين نستشف «على لسان المتحدث» أن صوتا آخر يجيء على لسانه... فمثلا: «بتحب الكون؟ أنا بيك فرحان وبحبك من روح الوجدان» فكأن قائلا قال: «أنا بحب الكون» فقلت له «بتحب الكون......» أو «تخيل إننا ف

صحرا ونار الحر ما تقوليش وبنموت م العطش ما وفيش من الميه اللى ما يكفيش سوى واحد حاتعمل إيه؟ حاتسقينى أنا وتموت؟ ياروح عمرى فداك العمر».... فهنا «صوت الحبيب الفادى» يقول: «أسقيك أنت» أو «طبعا ياحبيبتى إنت اللى تشربي، أو ما إلى ذلك وقد فهمنا أن هناك «حاضرا غائبا» على لسان المتحدثة.. وهذا لون من الثنائية «الفردية» لم أجده فى أغانينا التى أتيح لى الوقوف عندها.

أما الأغنية الجماعية

فيؤديها أكثر من مطرب أو أكثر من مطربة أو مطربون ومطربات.. وتكثر فى المناسبات الوطنية والقومية، وفى الموضوعات المتصلة بالعمل والعمال. وذوى المهن المختلفة وهى إما أن تقوم «المجموعة» معا بالأداء، وإما أن يقتسم الأداء أفراد المجموعة.

وما قلناه عن الثنائية من حيث قبول الموضوع لها.. نعيده بالنسبة للجماعية فلا يصح أن تكتب أغنية تؤديها مجموعة إذا كان من الممكن أن يؤديها فرد... كذلك يجب مراعاة ما يوافق كل مؤد من مفردات وعبارات تتسق مع ما يمثله فلدينا الجندى، والطبيب والعامل والفلاح والعربى، كذلك النوعان: الرجل والمرأة. وهذا يقتضى لهجات ملائمة لكل من هؤلاء.

والمهم أيضا أن يراعى المؤلف عدم التكرار، فالمعنى الذى انقضى على لسان شخصية.. لا ينبغي تكراره على لسان غيرها بغير ضرورة ولدينا العديد من الأغانى الجماعية الجيدة خصوصا جماعيات أبى عرب وأعنى به «بلدياتى العترة» سيد درويش كذلك فأفلامنا ـ خصوصا التى يقوم ببطولتها مطرب مشهور، فيها جماعيات طريفة يقال عنها خطأ «أوبريت» فالأوبريت بناء درامى

يقوم على الغناء والحوار المجرد منظوما أو منثورا ويستغرق زمنا قد يكون أطول من الزمن الذى يعرض فيه الفيلم فكيف بالله عليكم يتضمن الفيلم «أوبريت»؟ فما تقدمه أفلامنا هى أغنيات جماعية وليس مقاسمة «المصرى والشامى والمغربى» عملا غنائيا نسمع خلاله لهجات كل من هؤلاء دافعا لتسمية هذا العمل بالأوبريت وإلا فماذا نسمى الأعمال الدرامية التى تقوم على الغناء؟ وعلى مؤلفينا أن يجددوا فلا يظلوا مقيدين بالنمط المألوف.. وهو مجرد التغنى بمفاخر الوطن... كل مؤد يقدم مفخرة... وهكذا... بل عليهم أن يقدموا نصوصا موضوعية لا مجرد نص «مطوط» أو «طويل» يجمع حشدا يكرر كلاما مستهلكا، ويردد جملا محفوظة..

والأغنية الجماعية تتقبل تلوين المقاطع وزنا.. لكل مؤد وزن على الا تتنافر الأوزان.. ويتأتى ذلك باختيار الأوزان المتقاربة... والتى توافق الموقف.

أما «المنولوج» فيكاد الميدان الغنائى يقفر منه، وهو لون مستحب لما يحمل من طرافة وفكاهة وسخرية.. بل السخرية من الأوضاع الفاسدة أو المعيبة من أهم مجالاته. وروح المنولوج «الفكاهة» بلا جدال مهما كان موضوعه.. وفرق شاسع بين «الزجل» والمنولوج.. بل لقد امتدت الروح الزجلية إلى «الأغانى» على مختلف ألوانها..

ولسنا نحقر من شأن الزجل فنحن نحبه ونكتبه. ولكن الزجل له سماته الخاصة فالتقريرية تغلب عليه لتناوله موضوعات تكاد تشمل كل ما يدور فى المجتمع، ويواكب الأحداث مواكبة فورية. وبطريقة مباشرة .. ويخاطب العامة بيسر فكأنه لغة الحياة اليومية منظومة، والنظمية تغلب عليه أكثر من «الشاعرية» والنابغون فيه قلة فهو متاح للكثير بحيث نرى معظم من يتعاملون

مع الكلمة المنظومة زجالين، ومن العوام الذين لا يقرءون ولا يكتبون زجالون منهم مجيدون. لذلك نجد نابهينا فى الزجل قليلين جدا، ونعتقد أن انتشار شعر العامية المصرية بل نشأته - فى أقوى أسبابها - قد جاء تعويضا لتسطيحيّة الزجل وتقريريته. وهذا ما حدا بشعراء العامية إلى المبالغة فى «التصوير» لدرجة غير معقولة... من ماركة: «رطوبة ريحة النطفة على بز السما المشروخ «حبظلم»

ومعظم مؤلفى المنولوجات لا يقدمون إلاّ أزجا لا محضة، لا تصور ولا تعبر وإنما تقرر وإن كان منهم فريق قد برعوا فى هذا اللون. ولا مانع فى تناول المنولوج «للنصح والإرشاد» ولكن بخفة ظل وسخرية مرة من الأشياء التى تنصح بالكف عنها.. ولكن أن يكون المنولوج وعظا محضا من باب «افعل ولا تفعل» فلا. فمنولوج «يا أسامى بلاش ف بلاش» أو «ياللى تملى بتحسد غيرك» يعطيك النصيحة فى قالب كاريكاتيرى محبب وما المنولوج إلاّ «كاركاتير» منظوم ولا بدله من «تصوير» لاذع يقتفى أثر ابن الرومى الساخر العظيم: فحذار أيها المؤلف لهذا اللون أن تكتب «زجلا» وفى اعتقادك أنه منولوج وما هو بذلك. ولا تنس «المفارقة» والأخذ بالمبالغة فهى تجود هنا، وهذا يتطلب تصويرا ساخرا، وتفننا فى رسم الوضع الذى تسخر منه رسما يدعو إلى النفور منه ولكن حذار من السخرية من القيم وذوى العاهات، أو اعتماد المنولوج على «الشقلباظات» اللفظية دون ضرورة. من ماركة «خشبة حبشى» فهذا عبث لا طائل تحته. أما أغنية الطفل.. وما أدراك ما هى فلا تعدلها أغنية من أى لون صعوبة، ولن نجد دليلا على ذلك إلا قولنا:

لايكتب أغنية الطفل إلاّ طفل فى مسلاخ رجل.. فلا مناص من «طفولة فطرية» لا افتعال فيها تكمن فى أعماق مؤلف الأطفال الحق،، فمن الحمق

ترصيع أو بالأحرى «ترقيع» نص بمفردات طفولية دون إبراز لروح الطفولة فلن تجديك ألف «ماما وبابا وعمو» مالم تعايش روح الطفل..

كذلك لن تجديك الموضوعات الخاصة بالأطفال وحدها دون هذه الروح ومؤلف الطفل لابد له بعد «طفولته الفطرية» من معين لا ينضب من الثقافات «علم نفس الطفل، طباعه، مفرداته، تطوره، عالمه، تخيلاته وووووووو.» قراءة ومعايشة مباشرة للكثير من الأطفال على مختلف أعمارهم وبيئاتهم وكل موضوعات الحياة صالحة لنصوغ منها أغنيات للأطفال.. لا سيما ما يربّى فيهم حب القيم ولكن حذار من «النصح» المباشر فالطفل يضيق ذرعا بهذا المسلك.. ولا يستجيب له إلاّ خوفا وقهرا.. مما يبغّض إليه ما أنت تريده على أن يحبه فغلف نصيحتك بغلاف مستحب يجعل الطفل متعلقا بما تنصحه به ومقبلا عليه بشغف، فقيمة كالحريه مثلا.. ماذا قلت بخصوصها للطفل؟

كلبتنا فلفله   جبنا لها سلسله

من يومها وهيه ساكته لا تشد ف الجاكته

ولا تهزر معايا إيه ياترى الحكايه؟

مالك يا فلفله ليه عنيكى مسبّله؟

قام «جدو» قال لى مين يحب يكون سجين؟

مافيش شىء ف الوجود يرحب بالقيود

قوم فك السلسلة حتلاقى فلفله

تلعب زى عادتها فرحانه بحريتها

ولدينا نصوص للأطفال ـ وإن كانت قليله جدا ـ منها ما هو جيد مثل:

طلع الفجر، ماما زمانها جايه، والبعض مما يقدم فى برامج الأطفال.

وإن كنا جميعا نكتب «عن» الطفل «لا «فى» الطفل لدرجة تجعلنا نتمنى أن ينبغ من الأطفال طفل يكتب «فيهم» مادمنا نفتقر إلى هذه «الطفولة الفطرية»

القصة الغنائية

أو الأغنية التى تنحو نحوا قصصيا، حين تعرض لموضوع يصاغ فى قالب حكائى أو قصصى. وهذه نادرة جدا فى نصوصنا الغنائية، وحبذا لو كثرت فهى تشد المتلقى فيتابع أحداثها منذ بدايتها متدرجا فى المتابعة حدثاً حدثاً أو موقعاً منذ بدايتها حتى نهايتها..، والقصة الغنائية تحمل خصائص القصة القصيرة من حيث الحبكة بداية وعقدة وانفراجا، وقد يتغاضى عن التمسك الحرفى بهذه الخصائص قليلا، إنما التمسك أوقع وأفعل، وقد تتبع القصة النسق المعتاد حيث المطلع والمقاطع، فيحمل المطلع البداية وقد تتبع النسق العمودى أو البيتى أو السطرى وإن يكن السطرى أوفق، لكن العبرة بالثوب الملائم للموضوع، فنحن لا نعلى من شأن نمط على نمط، فكل الأنماط فى حالة «استعداد وتأهب» ينتظر كل منها ما يوافقه..

وأشهر أغانينا القصصية «دخلت مرة فى جنينة» التى تقص قصة بلبل وبلبلة عاشقين، وتبدأ هكذا

دخـلـت مـره ف جـنـيـنـه اشـم ريـحـة الـزهـور

واهـنّى نـفـسـى الحـزيـنـه واسـمـع نـشـيـد الـطـيـور

بصيت لقيت ع الغصون بلبل وويّاه وليفته
واقف معاها ف سكون أنا فرحت اما شفته
فارد جناحه عليها وبيراعيها بحنان
وهو من حبه فيها غنّى لها لحن الأمان
وقال لها يا ملاكى اللى تعوزيه اطلبيه
روحى وقلبى فداكى حبيبك اوعى تسيبيه

وتمضى الأحداث بهذا الأسلوب «العمودى» وزنا، عبر بحر «المجتث».

مستفعلن فاعلاتن «عروضه» ومستفعلن فاعلات أو فاعلاتن «ضربا» فى تقفيات «ثنائية» صدرا وعجزا، مع تلوين «الروى» مما يبدد الملل، فلا يشعرنا بتساوى الشطرين، ومجىء الضرب صحيحا «فاعلاتن» و«مقصورا» بحذف ساكن السبب الخفيف الأخير وتسكين ما قبله «فاعلات» يحدث تلوينا فى الإيقاع، أما الكلمات فبسيطة معبرة وقد تكاملت لهذا النص كل عناصره تأليفا ولحنا وأداء.. ولكن كعادتنا دائما، فى حجب كل جيد وإظهار كل ردىء، لا تكاد إذا عتنا تقدم هذا النص، مما جعلنا ننساه إلا هذه الأبيات التى علقت بالذاكرة...

ومن نصوصنا القصصية الحديثه... «ساكن قصادى» و«فاتت جنبنا» و«حكاية شعب» وهى نصوص لا تلتزم وزنا موحدا، وهذا لا يعيبها، فاختلاف الأحداث والمواقف يسوغ التنوع فى الأوزان، ولكن فى «فاتت جنبنا» اضطرابات وزنيّة، وبهذا الصدد نعرض لما يسمى بـ «علاقة التداخل» التى تتيح للمؤلف الكتابة من بحرين دون إخلال، وبحيث يفضى البحر إلى الآخر إفضاء سلسلا

متلاحما، وهى بالنسق السطرى ألصق، وإن كان النسق العمودى والبيتى لا يرفضها.

الإتيان ببحرين «صافيين» لكل تفعيلة تعمل بمفردها، دون مصاحبة لتفعيلة أخرى، مع إجراء «عله نقص» أى مؤثر لازم ينقص جزء من نهاية التفعيلة «ضربا» فمثلا:

فعولن «بالحذف وهو مؤثر نقصى يحذف السبب الخفيف من نهاية التفعيلة» وعليه تصير «فعو» هكذا: فعولن فعولن فعولن فعو فهذا ضرب «محذوف» ثم نأتى بتفعيلة مغايرة تعمل فى السطر التالى على أن تكون «مقلوب» سابقتها، ومقلوب فعولن، «فاعلن» = علن فا = فعولن هكذا فعولن فعولن فعولن فعو فاعلن وهنا تحدث «علاقة التداخل» فتفضى «فعو» الضرب إلى أول تفعيلة فى السطر التالى مباشرة هكذا فاعلن، وهذا يعنى أن الوتد المجموع «فعو» سيلتقى بالسبب الخفيف «فا من فاعلن هكذا فعو + فا = فعولن، أى أننا عدنا إلى ذات التفعيلة، ثم يلتقى ما تبقى من فاعلن أى «علن بالسبب التالى «فا» هكذا علن فا = فعولن، وهذا طيلة الحشو مهما كان عدد التفعيلات فإذا وصلنا إلى الضرب فسيكون «علن» التى تساوى «فعو» فكلاهما وتد مجموع وهكذا نتيح للمؤلف أن يستخدم تفعيلتين فى نص واحد أو بحرين كما رأينا هنا فبحرانا هما «المتقارب والمتدارك» ولنوضح أكثر:

بلادى تنادى علينا أنا   أمكم دائما ليس لى غيركم

بلادى = فعولن، تنادى = فعولن، علينا = فعولن «وهذا هو الحشو الذى لا تدخله المؤثرات اللازمة «العلل» ولا بأس من دخول المؤثرات غير اللازمة «الزحافات» ثم.... «أنا» = فعو وهى الضرب وبه ينتهى «السطر» الأول «فى النسق السطرى» أو «البيت الأول فى كلا النسقين العمودى، والبيتى.

وها هو السطر الثانى المتتم للأول

أممكم = فاعلن، دائمن = فاعلن، ليس لى = فاعلن «الحشو».....، غيركم = فاعلن «الضرب» فإذا ضممنا الوتد المجموع «فعو» ضرب السطر الأول إلي السبب الخفيف من أول تفعيلة فى حشو السطر الثانى «فا» من فاعلن، لردنا هذا الضم إلى «فعولن» ثانية هكذا فعوفا = فعولن وعليه أنا أم = فعولن، مكم دا = فعولن ئمن ليـــ = فعولن، سلى غيــــ = فعولن «ركم» = فعو.... ويجب الالتزام بإجراء «علاقة التداخل» فى السطر أو البيت الأول فقط وهى ستعمل تلقائيا فى بقية الأسطر أو الأبيات.... ولكن يجب إعادتها فى أول كل بيت عمودى أو بيتى فى كل تركيبة فمثلا «التركيبة الثنائية» أى «بيتان بيتان» أو الثلاثية، فكل تركيبة تدخلها «علاقة التداخل» فى بيتها الأول فحسب مثل:

بحبك بقلبى وروحى ودايما حبيبى أنا

ليه كدا حبنا تهجره ليه يضيع عمرنا ف الضنى

بحبك بقلبى وروحى = فعولن فعولن فعولن

وديما حبيبى أنا = فعولن فعولن «فعو»

ثم لهكدا حببنا تهجره = فاعلن فاعلن فاعلن

وهكذا نعمل «علاقة التداخل» فى أول بيت فى أية تركيبة «عمودية أو بيتية»، ومحل العلاقة فى الضرب دائما الذى موضعه نهاية العجز أو الشطر الثانى وليست علاقة التداخل موقوفة على «فعولن فاعلن» بل تدخل غيرهما وليس المجال مجال بسط لهذا وما ذكرنا هذه العلاقة إلا لنضع بين يدى المؤلف الغنائى «علما» يحول بينه وبين الخلط والإخلال بالوزن الناجم من «الكسور» أو

من توالى تفعيلات لا «علاقة تداخل» بينها..

والقصة الغنآئية، أو الأغنية علي شكل قصة يناسبها هذا الأسلوب «التداخلى» لتلوين الإيقاع..

وقد لا تلتزم الأغنية بحرفية القصة القصيرة ولكنها تمتعنا بسرد الأحداث أو بمجرد النهج الحكائى مثل:

فايق عليّه

نحنا اللى كنا بهاك العليّه

كنا بنلعب بالقناطر

تحت الشتويّه

فايق عليّه

من زمان.. وزمان

نحنا كنا جيران

نلعب سوى ونتمنى

ونصوّر ع الحيطان

ونقول لك ياشيطان

وقعْت المزهريّه

بعدتنا الطريق

عن طريقى العتيق

وما أدرى كيف التقينا

صدفه وضحكو عنينا

وضحكت ع الحيطان

صورنا من زمان

صبى ناطر صبيّه

فايق عليّه

فايق = فاكر، نحنا = نحن أو إحنا، المزهريّة = الزهرية ناطر = منتظر، هنا نص «رحبانى» لطيف والحق يقال إن «الرحبانية» قدموا فى أحيان كثيرة أن لم يكن دائما ـ مالم يقدمه مؤلفونا من النصوص الحية المجنحة الشاعرية كما قدموا كثيرا من النصوص ذات المنحى القصص مثل.

وقف يا أسمر، شادى، دق الهوى عالباب، مشوار، كان ياما كان وووو

فهل فى طوق مؤلفينا اليوم خصوصا جيلنا الصاعد أن يقدم هذا اللون القصصى الجميل؟ اعتقد أن ف طوقهم هذا فقد ظهرت بادرة طيبة فى نص لطيف هو «فى الركن البعيد الهادى»، والبقية.... تأتى

ومن «نفسنا» نقدم هذا النص القصصى أو الحكائى:

حكاية وردة

رأيت ورده بتتألم وقفت معاها اتكلّم
قالت لى اتنين من العشاق بيتقابلو قريب منى
يناجو الحب والأشواق ونجواهم بتسعدنى
ودلوقتى بقالهم شهر ومش عارفه جرى لهم إيه
وأنا مقتوله حزن وقهر وشوف قلبي ياعينى عليه
ياورده ربما سافرو يسافرو إزاى ولا يجونى؟
يقولو لى الوداع ولأ على حالهم يرسونّى
دي كانت كل أسرارهم معايا حزن أو فرحه
وكانت هيّه بتقول لى حاخليكى على الطرحه
تغازلى عيون معازيمى وبعد الليلة طول يومى

تشاركينى الفرح وانتى ف بيتى.. حتي ف مرايتى
ولما تدبلى ارويكى بدمعى وانشغل بيكى
لحد نهاية المشوار ولما تنطفى الأنوار
كتابى يحضنك ذكرى تعيش ويّا ياليل ونهار
ياورده ربما أرجوك إذا غاب اللى بيحبوك
ولا تعرف غيابهم إيه حاتعمل إيه؟ حاتعمل إيه؟

ياريت اعرف طريقهم فين
أهم جايين أهم جايين

صحيح ياورده؟ إيوه صحيح ياريتني اركب جناح الريح

مانيش قايله ولا كلمه	ولا حاسألش كنتم فين
كفاية رجوعكو يا احبابي	وشكرا ياللي وشك زين
سعيد ياورده انا خالص	عشان راح الألم منّك
ولون العافية ف خدودك	منوّر يا اختي إكمنّك
رجعت لحضن أحبابك	وداعا «إنني راحل»
عشان يعني ما نيش عايز	أكون في وسطكم عازل
وعدت وضحكة الورده	لحد الآن مصحباني
صحيح الحب شيء تاني	صحيح الحب شيء تاني

نلاحظ أن بحر الهزج ذا التفعيله «مفاعيلن» يوافقه تمام ـ هنا ـ النسق السردي عبر جمل قصار ونحترز بقولنا «هنا» حتى لا يظن بنا أننا ممن يقولون «الموضوع الفلاني يصلح له البحر الفلاني» فهذا لا يقول به واع فكل الأبحر صالحة لكل الموضوعات على شرط أن يلابس البحر موضوعه ملابسة موافقة كما حدث في نصنا هذا فالقاص هنا يعدد مارآه «شفت ورده وحصل كيت وكيت» مما يستوجب جملا قصرة ولكنها ذات ايقاع متئد إلى حد ما، يمكنه من السرد ليفهم عنه السامع ولا يصلح هنا ونتكيء على كلمة «هنا» أبحر كالمتدارك خصوصا «خببه» أو المتقارب لسرعة تدفقهما وقد يصلحان لموضوع آخر.

ويلاحظ التقفية التى تتناول الصدر والعجز كبيت مفرد «البيت الأول» ثم التقفية «العروبية» ثم إهمال أو تعريه الصدور والاقتصار على تفقية الإعجاز فى الأبيات من السادس إلى التاسع، وبعد ذلك عود إلى التقفية عبر أبيات مفردة من العاشر للثانى عشر، ثم بيتان يعتمدان على تقفية الصدرين وهما الثالث والرابع عشر ثم كرة إلى الأبيات المفردة من الخامس عشر إلى الثامن عشر وبعد ذلك اتكاء على ثنائيات عارية العجز من التاسع عشر إلى نهاية النص وهذه التقفيات المصاحبة للروى الملوّن مع تعرية بعض الصدور قد أحدث تكوينا فى الإيقاع ينفى عنه الرتابة.

والقصة هنا ذات بداية ووسط ونهاية والحوار يدور بين القاص والوردة دون «قلت... وقالت» التى قد تقطع التواصل الحوارى فهو هنا متصل متلاحم لا يخفى على السامع فهو يميّز بين القاص وقول الوردة دون حاجة لهذه «القلت والقالت» وفائدة القصة الغنائية كثيرة نذكر منها التحرك خلال «موضوع» مما يستوجب «الوحدة الموضوعية» والبناء «العضوى» وفى هذا إنقاذ لأغانينا من الفقر الشديد فيهما.

والتخفف من عبء «التصوير» خصوصا «المركب» فالسرد يقتضى «التقرير ولا مانع من شيء من التصوير إذا تطلبه الموقف والذى يعوّض التصوير الحوار والقص وتوالى الأحداث وحذار حذار من الصور المركّبة أو التمادى فى تلاحق الصور، وإذا كانت تعرية بعض الأسطر أو الأبيات من التصوير فى النص الغنائى غير الحكائى مطلوبة دفعا لتزاحم الصور، ففيه أوجب لأن الأحداث «تصور» نفسها»

وهذا مجال خصب لتلوين الروى والتقفيات والتعرية منها أعجازا، مما يعطى

الموسيقى حيوية وينفى عنها الإملال.

وهو مجال رحب من حيث التلوين «النسقى» فقد يجمع كل الأنساق «عمودية، بيتية، سطرية» وقد يلتزم نسقا منهما وهذا يترك للمؤلف طبقا لمتطلبات الموضوع

لا يعد «طول» النص، أو طوله النسبى نظرا لطبيعة القص أو الحكى هدفا «للمقهيين» الذين يلتصقون بكراسى المقاهى بالساعات ثم يتشدقون بـ «سرعة العصر» ولكن ينبغى أن يكون «الطول» معقولا.. وقد تجمع أبيات قلائل قصة متكاملة وقد صغت قصة شهيرة فى ثنائية واحدة هى

يلبس قميص راجل سعيد ينسعد   لفّو عليه شهرين جميع البلد
ولما ودوه للأمير التعس   كان صوته بيلعلع وعارى الجسد

«وهى تلخيص شديد الانضغاط للقصة المعروفة التى تصور أميرا حزينا أشير عليه أن يرتدى قميص رجل سعيد «ليعدى» بالسعادة، وبعد طول بحث جاء وا إليه برجل سعيد... ولكنه لا يملك قميصا».

فنرجوا أن يخرج مؤلفونا من قيود الأغنية المفكّكة، ومنقذهم منها هو الاسلوب القصصى سواء كان ملتزما حرفيا بقواعد القصة أو آخذا بشىء منها..

الأغنية والاعمال الدرامية

الأغنية البحتة، ونعنى بها التى وضعت للغناء بمفردها، دون أن تدخل عملا فنيا آخر، لها خصائصها، التى تغاير أغنية أعدت لعمل فنى آخر، فهى مفردة تعد وحدة قائمة بذاتها، لها موضوع محدد، أو فكرة معينة، لا تعدوها، وتبنى بناء موضوعيا وعضويا، وتتضافر فيها كل عناصرها متعاضدة متكاتفة، بحيث

لا يعلو عنصر على غيره، ولكن الأغنية التى تعد لعمل فنى آخر «عادة ما يكون عملا دراميا «الفيلم، المسرحية، التمثيلية الإذاعية أو التليفزيونية، الأوبريت، البرنامج الإذاعى المعد دراميا، الملاحم الشعبية ووو»

هذه الأغنية ولنطلق عليها «الأغنية الدرامية» تمييزا لها من «الأغنية البحتة أو المفردة» لها خصائصها المميزة، فهي كالأغنية المفردة سواء بسواء من حيث بناؤها الفنى إنما تزيد عنها بخصيصة «الحدثيّة» أى كونها جزء من الحدث الذى يعرض له العمل الدرامى المعين، ولذلك يقوم المؤلف بالاطلاع على النص الدرامى بمعاونة مؤلفه ومخرجه لانتقاء المواقف التى تحتاج إلى غناء يعبر عنها... وهنا ينبغى أن يكون النص الغنائى جزء لا يتجزأ من هذا الموقف أو ذاك، بحيث لو رفع النص الغنائى لانهار الموقف أو تخلخل، وإلاّ فما معنى أن «يلطع» النص الغنائى دون أن يكون له دور فى النص الدرامى؟ وكثيرة هى الأغانى «الملطوعة» كذلك نرى معالجات ساذجة، كانتهاء الموقف دراميا، ثم إعادته غنائيا، وهذه هى سياسة «المط» فالحوار بين بطلين - مثلا - يدور «نثرا» ثم يكرر «نظما» منشودا أو يقدم موقف قد فرغنا منه، ثم يعاد عن طريق أغنية..، وهذا مما تزخر به أعمالنا الدرامية خصوصا إذا كان البطل مطربا أو البطلة مطربة، أو هما معا، عندئذ تفتعل المواقف لحشر الأغانى، وقد لا يتطلب الموقف ذلك. والمخرج من هذه الافتعالات هو أن تكون النصوص الغنائية من لحم ودم النص الدرامى ومن نسيجه، وياحبذا لو استعان المؤلف الغنائى «بقاموس» أو مفردات النص الدرامى فتتفق نصوصه الغنائية مع الجو العام للنص الدرامى، وتمتح من معين اللغة أو اللهجة المهيمنة عليه، فالأبطال يمثلون شخصيات مختلفة من المجتمع. ولكل أسلوبه ولكل ملامحه المميزة، فيجب على المؤلف الغنائى مراعاة ذلك، حتى لا تنبو نصوصه عن السياق العام للنص الدرامى.. وعلى

المتعاونين فى إبراز العمل الدرامى جميعا أن يكون لهم رأى فى المواقف التى تستدعى أولا تستدعى نصا غنائيا، ونفضل أن تترجم النصوص الغنائية عن الصراعات الداخلية للأبطال، فاللغة المنظومة أقدر على هذه الترجمة، ويجب البعد ـ قدر المستطاع ـ عن التناول السطحى فمثلا: موقف يصور حيرة البطل بين واجبه وعاطفته، هنا تكون الأغنية بديلا من «المناجاة الذاتية» أو «المنلوج الداخلى» على ألا يسبق النص كلام معبر عن هذا الموقف فيعاد غنائيا، وإنما تكون الأغنية ذاتها هى الحاملة لهذا الموقف وهى هى المنلوج الداخلى، لا تكرارا منظوما له.. ولنستعن بالرسم توضيحا: الخطان يمثلان موقف الحيرة بين الواجب والعاطفة، والفراغ بينهما هو موضوع النص الغنائى المعبر، الذى ينبغى عليه أن يشغله بحيث يكون امتدادا للخطين اللذين به يعودان خطا متصلا هكذا: ______________ هذا الخط المتصل إما أن يعنى ـ قبل اتصاله ـ حوارا مغايرا بحيث لا يكرر غنائيا، لأنه لاداع للغناء حينئذ، وإما أن يكون حوارا «صامتا» تتولاه الملامح والإشارات ليمهد للنص تمهيدا لا تصنع فيه ولا تكلف. ويحكم الأمر هنا واجبان

١ ـ لا يعاد المنثور منظوما

٢ ـ لا ينبو المنظوم عن المنثور

بل ينساح كل منهما فى الآخر ودون أن يلاحظ المتلقى تفسخا فى النسيج المتلاحم ولكى نصل إلى هذه الدرجة من الاتقان ينبغى علينا ـ كمؤلفين غنائيين ـ أن نكون موسوعيين، بمعنى التشرب بالفنون والآداب بشكل رحب، فالمؤلف الغنائى هدف مرصود لكل الأعمال الدرامية ـ فضلا عن نصوصه المفردة والأعمال الدرامية باختصار شديد «دنيا» تموج بالأحداث والصراعات والمواقف

المعبر عنها بلهجات شتى، فكيف يتعامل معها مؤلف محدودة الثقافة، ضيق الأفق؟ ولنكن صرحاء حين نسأل أنفسنا؟

هل لدينا القدرة على التعامل مع الأعمال الدرامية كمؤلفى أغان؟

نعم... ولكن «بشمنها» فكرا وثقافة وتجارب ووو وإذا كان الجواب:

لا.... فحسبنا نصوصنا الفردية نبدع فيها تجويدا وتطويرا ولكن وآه من لكن هذه

فالأنانية والمحسوبية والجشع تعمل من معظم مؤلفينا الغنائيين «بتوع كله»

لهذا

نقدم تصوراً عما ينبغى أن يكون عليه مؤلف الأغنية فنياً ليبدع بحق فى مجال النص المفرد والنص الدرامى أحدهما أو كليهما، وما وضعنا كتابنا هذا إلاّ لهذا الغرض... ونزيد هنا ونفصل... فهيا على بركته سبحانه:

تفتيت

لنا نظرية نقدية أسميناها التفتيتية لا مجال لشرحها هنا، ولكن يمكنكم الإلمام ببعض معطياتها ونحن نفتت نصا غنائيا سبق أن عرضنا له عرضا سريعا وهو «أيظن؟»

وموعدنا معه الآن لنجرى عليه «شيئا» من نظريتنا، لأننا حين أجريناها «بعض إجراء» على قصيدة تشغل صفحة متوسطة، أخذت منا اسبوعين انتجا كتابا يناهز كتابنا هذا حجما وعدد صفحات وهو قيد الطبع.

القصيدة التى صارت أغنية «أيظن؟» من بحر الكامل المقطوع والقطع مؤثر

بالنقص أو «علة نقص» عند العروضيين

تجعل من الوحدة الوزنية لهذا البحر التفعيلة متفاعلن = ذات السببَين المتواليين ثقيلا وخفيفا والوتد المجموع... متفاعل

حيث تغير التوالى الحر سكونى «ثلاثة أسباب متوالية ثقيل وخفيفان» والقطع عند العروضيين «إسقاط ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله»

١ ـ متفاعلن - ن = متفاعلُ ///٥//

٢ ـ متفاعل = متفاعل///٥/٥

وعندنا إجراء عملية واحدة هكذا

متفاعلن - ل = متفاعن =///٥/٥

وتوالى الحركات الثلاث /// يسرع بالإيقاع، والكلمات التى تتوالى فى بدايتها حركات ثلاث قليلة فعربيتنا أميل إلى التسكين لخفته وإراحته للنفس لذلك يسمح للمتحرك الثانى فى متفاعلن أن يسكن ليخفف التوالى الحركى فتصير متفاعلن = «/٥/٥//٥ توالى سببين خفيفين فوتد مجموع» واسم هذا التسكين «الإضمار» وهو «زحاف» أى مؤثر تسكينى غير لازم يعترى تفعيلة دون أخرى ويتناول تفعيلات الحشو والعروض والضرب أى كل تفعيلات البيت صدرا وعجزا وتتوالى متفاعلن ست مرات ثلاثا صدرا ومثلها عجزا هكذا:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل

هذا من حيث البناء العروضى، أما من حيث القافية فهى:

ديْهى ليْهى......= وتسمى «متواترة» لتواتر متحرك بين ساكنيها حتى

والكامل المقطوع أكثر دوراناً من الصحيح لخفة فيه ناجمة من نقصان التفعيلة الأخيرة «الضرب» مما يحد من التوالى الوتيرى حيث تتدفق متفاعلن ست مرات على وتيرة واحدة عبر سبعة أحرف فى كل تفعيلة، لكن القطع يخفف من هذا التوالى الوتيرى المتساوى ونكتفى بهذا القدر لندخل عالم النص أيظن؟

يبدأ النص بداية شادة فالتساؤل يوجب انتظار الرد أو يثير الفضول واستخدام الفعل المضارع يعنى استمرار الظن، واختياره بالذات بدلا من «أيعتقد، أيحسب» له صدى سيتضح بعد

أنى تأكيد فقد كان من الممكن أن يقال «أيظننى» وفى هذا التأكيد مرارة فالمتسائلة تقول «أنا أنا»؟ أنا التى أذوب فيه حبا أعامل هكذا؟ «هذا الذوبان» سيتجلى وشيكا، لعبة؟ لعبة؟ مجرد لعبة؟ أى لعبة؟ كل هذا يعطيه «التنكير» لقد بخل على حتى «بالتعريف» الذى يجعلنى «لعبته الخاصة» وقد يحتمل هذا لكن أنا «لعبة» كأى اللعب التى يلهو بها أيظننـــــ أنـــ = متفاعلن أنفاس متلاحقة تصورها متواليات حركية ثلاث متف =/// نى لعبتن = /٥/٥//٥ متفاعلن المضمرة نلاحظ شدة المد فى ياء أنى «أنا أنا أنا»؟؟؟ لا.. أنا لا أفكر فى الرجوع إليه لا «أفكّر» ستحدث حدثا قريبا وقد كان المتوقع أن تقول «اعتزم، أصر، أقسم و ووو كل الأفعال المعبرة عن التصميم علي عدم العودة؟ لا بل عن «الرجوع».... بلا «رجعة» ثم

والبوم عاد كأن شيئا لم يكن   وبراءة الأطفال فى عينيه

وهذا هو الحدث الذى أحدثته «أفكر» فليس معناها.. حتى مجرد «التفكير» لن يراودنى.. ولكن معناها «هنا» كلمة طائرة.. عابرة من طرف اللسان ولم

تجيء من الفؤاد، فالفعل المضارع «هنا» لا يدل على استمرار التفكير بقدر ما يدل على التأرجح، فلو كان حزم وتصميم لجاء الفعل «الماضى» فكرت وانتهيت وقضى الأمر لذلك فمن البدهى أن تحدث «النقلة السريعة»

«كأن شيئا لم يكن» شيئا «أى شىء» وهذا الشىء الذى لم يكن ليس من قبله هو، إنما من قبلها هى.. فهى بمجرد عودته تبخرت هذه ال «أفكّر» يعزز فهمنا هذا وبراءة الأطفال فى عينيه.. فها هى تتفرس فى محياه بلهفة لتعانق براءة الأطفال فى عينيه ولو كانت معتزمة إصرارا على عدم الرجوع بحق لما واجهته ولأدارت ظهرها متولّية عنه، ونعود إلى «يظن» ولماذا لم تكن «يعتقد» والظن يحمل معنى الاعتقاد ولكن «ظلال» الظن ترف على المعنى، فكأن الحبيبة لم تكن مؤمنة حقا بأن الحبيب ينظر إليها على أنها لعبة بيديه، وهذا ما جعلها «تفكّر» لا «تصمم» المهم ها هو قد عاد «وكأن شيئا لم يكن» وقد وردت فى هاذين البيتين «حروف الحلق» لتصور «الصدور الجوانى» ١٤ مرة «الهمزة، العين، الهاء» وهى نصف حروف الحلق الستة ويصور «إشباع» هاء المخاطب «الياء المتولدة من الكسر» هى هى... تشبثا من الحبيبة بالحبيب كأنها تؤكد «ملكيته» لأشياء تحبها عنده مثل عينيه، لديه، شفتيه، زنديه وووو، عينيهى هو، شفتيهى هو، أى أشياء حبيبى أنا التى هى ملك له هو استمتع بها أنا، وهذه العودة حتى لو كانت منه إثباتا لتوبته عن الهجر وعن اتخاذها لعبة، وبرأة الأطفال حتى لو كانت حقيقة لا تمثيلا، فنحن عند موقفنا القائل بأن «كأن شيئا لم يكن» من قبلها هى، وقد يكون للعائد نصيب منها، تعزز موقفنا، ليقول لى إنى رفيقة دربه وبأننى الحب الوحيد لديه

قد يكون العائد هو الذي قال إنها رفيقة دربه وبأنها الحب الوحيد لديه، وقد

لا يكون، إنما هى التى تطمئن قلبها وكأنى بها هاتفة به ياقلبى إنه قد عاد ليدلل على أنى وحدى رفيقة دربه، وأنى الحب الوحيد عنده

وسواء حدث هذا أو ذاك فقد قضى الأمر وعادت المياه إلى مجاريها و«كأن شيئا لم يكن» إلى الآن لا «تصوير» إلا فى «براءة الأطفال» وقد قلنا إن التصوير بل إن الفن والأدب عموما تجسيد، وها هى «براءة الأطفال» مجسدة فى عينيه، فالبراءة - هنا - وهى «المعنى» قد دخلت مجال «البصر» فرؤيت فتجسدت، وهى «تلخيص» جيد جدا لصفات كثيرة، ولأقوال أكثر مثل «لقد عادلى يعلن ندمه، وفى وجهه خجل من مواجهتى وقد قال إنه لن يعود أبدا إلى هجرى، وإلى ظنه إياى لعبة بيديه ووو» فيكفى أن تقرأ «براءة الأطفال فى عينيه، فيغنيها هذا عن كثير وهل هناك ما يستوجب العفو والسماح - مهما حدث - كبراءة الأطفال؟ فليحطموا الأشياء أغلى الأشياء، وليشعلوا الحرائق بل لهم أن يتفننوا فى أساليب الأذى والضرر فكل هذا مغتفر مسامح وهناك مناسبة لطيفة بين «لعبة» وبين «الأطفال» فما جعلت اللعب إلاّ لهم، فيا حبيبى حتى ولو ظننتنى لعبة بيديك فما أنت إلا طفلى الحبيب فلأكن دميتك تلهو بها كيف تشاء.

حمل الزهور إلي كيف أرده

وصباى مرسوم علي شفتيه آه من هذه «الزهور» بل «التكأة» أو «المشجب» تعلق عليه فتاتنا ضعفها ونكوصها واستسلامها فما يحمل الزهور إلا عاشق يجعل منها «غصن زيتون» و«حمامة سلام» إعلانا عن حسن القصد، وهجران ما يغضب، وتمهيدا لبداية جديدة ووو فالغاضبة حقا، المصرة صدقا على عدم الرجوع لا يصرفها عن موقفها بستان زاخر بشكول وأفانين ورود وزهور، ولكن

صاحبتنا مدلهة ذاهبة عن نفسها إليه فما «صدقت» أن حمل الزهور إليها لتسوغ لنفسها «كيف أرده»؟ لا لا «ما يصحش»، وتطالعنا الصورة الثانية «وصباى مرسوم علي شفتيه» وهى جديدة ومحيِّرة شأن كل نادر، هل شفتاه «سجل لتاريخ صباها»؟ مدون عليهما قبلةً قبلةً، كما نقول حرفا حرفا؟ أم هما تعودتا التغنى بهذا الصبا فانطبع عليهما؟ أم هى ترى صباها فيهما فكم همستا وكم ابتسمتا وكم قبلتا؟ وهل وهل وهل «للركب» هذه الصورة نسميها «الولود» على رغم أنف «تحديد النسل» هاذان صورتان بسيطتان غير مركبتين براءة الأطفال والصبا المرسوم على شفتيه، خلال أربعة أبيات، فويل لمن يكدسون صورهم تكديسا فيتيه المتلقى فى زحام تصويرى يصرفه إلى «الوسيلة» ويشغله عن «الغاية» فالصور وسائل تعبيرية تجسيدية تتعاون لرسم الصورة الكلية أى «النص» الذى هو وسيلة الفنان أو الأديب إلينا ليحدث الأثر الدافع لموقف أو سلوك والفنان الصناع الواعى هو الذى يتعامل مع الصور تعامل الكيميائى البارع مع العناصر يمزج بينها بحكمة ودقة، ولنوضح أكثر: أقول

أخذت الورى كلهم أسرتى

وذَوّبت فى حضنهم وحدتى

ودفّأت عمرى بأنفاسهم

ومن وحيهم لحن أغنيتى

فقد عريت صدر البيت الأول من التصوير وجعلته «تقريريا» لا «تعبيريا» وفى عجزه جئت بصوره مألوفه وهى تذويب الوحدة فى الأحضان و«ذاب» هذه وتوابعها تجأر فينا ليل نهار بالفصحى وبالعامية «دوبنى دوب، أدوب أنا، أذوب حبا ووو» وهى هنا وإن كانت لمزج معنوى «وحدتى» بمادى «حضنهم» مما

يؤدى إلى تجسيد المعنوى فى صورة جسد يحتوى فى حضن إلاّ أنها صورة مألوفة.... ثم «ودفأت عمرى بأنفاسهم» هنا ما أسميه «الصورة الحاملة» أى التى تحمل عبء. غيرها من الصور التى لا ترقى إلى مستواها، وتلقى بإشعاعاتها على السياق «التقريرى» فيحدث «توازن» فى السياق كله، ولكن الكثير من الأدباء يظنون ألاّ يكون الفن فنا إلاّ بأن يجعلوا بين كل صورة وصورة.. «صورة» فنضل كمتلقين بين هذا الركام التصويرى الذى لا يحتاجه والطامة الكبرى تقع حين تميل الصور إلى «التجريد» وهو نبو عن وظيفتها ألا وهى «التجسيد» إذن شاعرنا هنا قد «وازن» بأصالة بين ما هو «تقريرى» وما هو «تعبيرى» بهاتين الصورتين «براءة الأطفال والصبا المرسوم على الشفتين.

مـــاعـــدت أعـــرف . والحـــرائـــق فـــى دمـــى

كـــيـــف الـــتـــجـــأت أنـــا إلـــى زنـــديـــه؟

هنا يتضح سر «النكوص» عن التفكير فى عدم الرجوع.. فالحبيب هو «الملجأ» والملاذ يحميها بقوة زنديه، وتجد عنده الأمن والطمأنينة، وقد وقفنا على ذلك من:

التجأت، زنديه، وقد كان فى الإمكان الإتيان بغيرهما فالالتجاء لا يكون إلاّ إلى مهم وضرورى، ومن هنا أسموا المكان الذى يلوذ به الناس ليحميهم من قنابل العدو «الملجأ» أما الزندان هنا فرمزان للقوة تستند إليهما وتلتمس عندهما الحماية وإلاّ لقالت ذراعيه مثلا... هاتان الكلمتان من مذخور «العقل الباطن» ففى فورة العاطفة واحتدامها «الحرائق فى دمى» تقل فاعلية «العقل الواعى» ليهيمن الباطن، فلولا عدّها الحبيب ملجأ تلوذ به، وزنديه سياجا يحميها، لما انبعث من عقلها الباطن هاتان الكلمتان.

وفى «أنا» تأكيد «للجوء الخاص» فإنا وحدى وليس سواى، من له حق اللجوء إلى هاذين الزندين فهما ملجأى وحدى «أنا»

وبــــدون أن أدرى مــــددت لـــــه يـــــدى

لــتــنــام كــالــعــصــفــور بــين يــديــه

كيف التجأت، ما عدت أعرف، بدون أن أدرى.. حاله «استلاب» وخدر وغيبوبة فالعود الذى جعل كل شىء «كأنه لم يكن» والذى تتمناه، ولولا حدوثه، لبادرت هى به، فجر عندها فرحة غامرة، استلبت إرادتها، فراحت تتصرف بلا وعى، فهى لا تعرف كيف لجأت إلى زنديه، ولا تدرى كيف مدت إليه يدها، والفعل «تنام» يؤكد الجو «الغيبوبى» والذي نراه أن يدها «معادل موضوعى» لفتاتنا ذاتها فهى التى نامت كالعصفور عبر يدها النائمة، «كالعصفور» بكل ما يحمل من وداعة واستسلام، فمكان العصفور الأفق محلّقاً، ولكنه ما إن يقع فى «يد» وهنا يدان - حتى يسلمها أمره، وهو «هش» وهى هشة رقيقة محبة مولهة، فلها أن تستكين بين يديه جملة ممثلة فى جارحة من جوارحها هى «يدها»، نلاحظ اقتدار الشاعر على «التعرية والتكسية» فقد عرى الصدر من التعبير فجاء تقريرا وبدون أن أدرى مدد له يدى.

ثم كسا العجز بهذه الصورة المؤثرة لتنام كالعصفور بين يدى فنجح بهذا فى إحداث «التوازن».

خبأت رأسى عنده وكأنني طفل إعادوه إلى أبويه

تقرير صرف يفضل كل تعبير، لأن مفرداته تقوم مقام «الصور» فهى لم تدس رأسها فى صدره، ولكنها «خبأته» فالطفل الذى ضل عن أبويه، تكتنفه

المخاوف، وتبارده أشباحها وطيوفها حتى بعد أن يعود إلى أبويه فـ «يخبىء» رأسه فى صدريهما هروبا مما يطارده من أشباح ويظل هكذا حتى ينسخ حنان أبويه، ظلمة مخاوفه وفى الواقع هو لم يخبىء «رأسه» بل «نفسه وكيانه كله» فالرأس هنا «معادل موضوعى» «نعرف نأليت؟... من إليوت»

والطفل الذى أعيد إلى أبويه «يلجأ» إلى صدرهما، ويلوذ «بزندى» أبيه، فالمجال إذن مجال التماس للحماية، ويؤكد حالة الاستلاب الفعل «أعاوده» فهو لم «يعد» وإنما «أعيد» فهو وحده لا يملك حرية التصرف ليعود تماما. كما لم تعد هى تملك حريه التصرف فلا هى «عارفة» كيف التجأت إلى زنديه ولا «دارية» بمد يدها إليها.. فكان لابد أن تسامح وتغفر «هى فى الحقيقة «مسامحة من زمان».. ولكن بعد المعانقة وحمل الزهور ورجوعه ووو... تأصلت المسامحة وتأكدت أكثر:

سامحته وسألته عن أخباره

وبكيت ساعات على كتفيه

هنا «إفاقة» من حالة الغيبوبة والاستلاب سامحت، سألت، بكيت «أفعال إرادية هى فاعلها» لأن المسامحة والسؤال عن الأخبار «إزاى حالك وكنت عامل إيه ووو» تقتضى وعيا والبكاء «مفوّق» ففيه «فضفضة» و«استفراغ».. «بلاش قرف شوفلك كلمة تانية»، وإطلاق للمكبوتات حزنا ولوعة ولوماً ووو...

وهى بالطبع لم تبك «ساعات» علي كتفيه «هى وردية بكاء والأ إيه»؟ وإنما تريد بكيت «طويلا» أى وقتا طويلا.. ولكن المبالغة هنا «لذيذة» وهذا البكاء

«خليط» يحمل الحزن المنصرم والعتاب وفرحة العودة وشدة النشودة ووو «بتاع كله»

حتى فستاتينى التى اهملتها

فرحت به.. رقصت على قدميه

لابد أن «نأليت» للمرة الثالثة فهنا تجب «الأليتة» فما فرحت الفساتين وما رقصت فالفرحة والرقص منها هى والفساتين... إيه إيه.... كملوا... «معادل موضوعى».

- «شطار».

وفى هذا البيت شىء لم أجده فى غيره:

التعبير المهذب جدا عن العناق الحار، فكون الفساتين راقصة على قدمى الحبيب فهذا يعنى التصاق «حشوها» أعنى الحبيبة التصاقا «غلغليا» ورقص الفساتين حركات متلاحقة تابعة لحركات الجسد المرتديها، فهنا «هرك» خصوصا بعد طول غياب يستوجب تموجات الفساتين.

و«على قدميه» تعنى لأقرب المسافة بين المتعانقين.. بل «الالتحام» الشديد من الرأسين إلى القدمين، فلو كان العناق «للجزء الأعلي» وحده لرقصت الفساتين «بعيدا» عن القدمين، ولكن رقصها عليهما يؤكد هذا اللصوق «داحنا ولا المباحث»

إهمال الفساتين يعنى «ملهشة النفس»

والله «ملهشة مش... هندى» انما هي مصرية قح «وتعنى أن الفتاة حين هجرت أصبحت لا تهتم بملابسها. فلمن تلبس؟ ولمن «تتشيك»؟ أى «ملهاش

نفس» فهى فى «ملهشة».

كم قلت إنى لست عائدة له

«جالكم كلامى»؟ ألم نؤكد «نيتها المبيتة» على الرجوع؟ لأن الفعل «لا أفكر» مائع أو.. «لا داعى» فها هي تصرح «بسوابقها» فى النكوص «كم» الدالة على «التعدد والتكرار» كثيرا ما قلت لن أعود لن أرجع لن لن لن ولكن

فرجعت.. ما أحلى الرجوع إليه.

هذا «شيء» جد طفيف من «التفتيت» فلم نعرض مثلا:

الوصل والفصل التفعيلى:

ولنا فى ذلك كتاب غير مسبوق ونعنى بالوص تشابك التفعيلات بحيث لا تستقل تفعيلة بكلمة على حدة مثل:

وليوم عا ـــــ دكاننشيـــــ ئنلميكن

٧ حروف، ٧ حروف، ٧ حروف

توزن كل مجموعة بـــ متفاعلن مزاحفة أو غير مزاحفة وزنا «متصلا» فكل مجموعة من ٧ حروف تماما كالتفعيلة، وكذلك التوالى الحرسكونى المنتظم.

لابد من وجوده فى كل من مجموعة الحروف والتفعيلة وبغير هذا الالتزام عدد حروف، وتواليا حرسكوينا يحدث «الكسر» وما أكثره فى أغانينا. هذا هو «الاتصال التفعيلى».

أما الإنفصال فيعنى استقلال كل تفعيلة بكلمة تامة على قدرها مثل:

فرحت به، رقصت على، قدميه، ليقول لى، عينيه، شفتيه، زنديه، أهملتها،

وكأنني، أبويه فهنا استقلال لمتفاعلن بما يساويها من كلمات، وكذل متفاعل بما يقابلها.

وبهذه النظرية المكتشفة - بعونه تعالى - دللنا على مجاوزة العروض لمجرد الوزن إلى تجلية الموقف النفسي فمثلا :

فرحت به   رقصت على   قدميه هذا التقسيم المنفصل يصور حالة «الرقص» فرحت بهى   «دددن ددن» رقصت على «دددن ددن» قديمهى «دددن دن» «الدال = حركة، والنون = سكون» ليقول لى «ياترى ماذا سيقول».

هذا ما يحدثه الانفصال هنا.. الذى يمثل فترة زمنيه مشوقة ثم.. إنى رفيقة دربه تستقبل بعد شوق وهكذا والاتصال يعنى استمرارية الأحداث ونكتفى بهذه العجالة، ولم نتحدث عن دور «المدود» وما تعنيه من فرحة أو حزن أو شوق أوو.

ولم نذكر ما يعبر به كل حرف، وارتباط كل مخرج من مخارج الحروف بالحالة النفسية ووو خلاصة القول لقد مسسنا نظريتنا «التفتيتية» مسا عابرا وحين «نحكم» لهذا النص بالجودة فإنما نحكم عن وعى ومعرفة ودراسة باستخدام نظرية تغنينا عن «المستورد» وتفرحنا حين نقرأ على ظهر الحكم «صنع فى مصر».

التزام.. لا إلزام

مؤلف الأغانى أحرى الفنانين بالالتزام فالأغنيه أسرع انتشارا من كل الأعمال الفنيّة فالمسرح والسينما يحوجان المشاهد إلى الانتقال إليهما وعلى الرغم من انتقالهما الآن إليه، عن طريق التليفزيون والفيديو، إلا أن المشاهد لا يجد عن جو «الصالة» بديلا حيث وجوده فى جمع مشارك، ولكن للمسرح

والسينما تكاليف دونها بكثير شريط الكاسيت يسمعه وهو فى فراشه، وهو يأكل وكذلك فلن يكلّفه جهدا أن يدير زرا فى الراديو لتناسب إلى مسمعه الأنغام والألحان والناس لا «يرددون» فيلما ولا مسرحيّة وإنما أغنية كل وقت وفى كل مكان ولها أثرها الخطير يتغنى بها الناشئة والأطفال، ويرددون كلماتها وهنا نقول بضرورة الالتزام، النابع من ضمير حى، وفؤاد لا يحب أذى الآخرين فلتتق الله فى كل كلمة تخطها على الورق، فهي لن تظل حبيسته، إنما ستلحن وستغنى وستنشر واضرب بالريح عرض الحائط، إذا كان سيؤدى إلى ترسيخ فكره هابطة، أو السخرية من قيمة سامية، واعلم أنك محاسب على كل كبيرة وصغيرة.

«مايلفظ من قول إلاّ لديه رقيب عتيد»

يقول الرجل الكلمة لا يلقى لها بالا، يهوى بها فى النار سبعين خريفا، وهل يكب الناس على مناخرهم فى النار إلاّ حصائد ألسنتهم؟

فمن الإمكان أن تربح ماديا ومعنويا وأنت عف اللسان، نقى السمعة وثق أننا لا نلزمك، وإنما سينبع منك التزام، فلن يرضيك أن تؤذى خلق الله، وأنت تعلم أن جرح اللسان أنكى من جرح السنان، فهل يرضيك وأنت تكتب أغنية لمطربة، أن تتعمد الإكثار من «الحاءات» الحلقية، أو «الهمزات التى تسبق الفاءات» ليتعمد ملحن يشاطرك «سوء النيّه» الاتكاء عليها، لتتعمد المطربة تجسيد هذه السيئات بما يؤذى مشاعر الطيبين، ويحرك غرائز الأغرار ويزيد فساد المفسدين، خلاصة الكلام ضع نصب عينيك «أنك محاسب» واكتب هذا البيت بخط كبير وضعه أمامك على مكتبك:

فلا تكتب بكفك غير شيء ... يسرك فى القيامة أن تراه

سنضرب صفحا عن الكلمات البذيئة فى كثير من أغانينا، حتى لا نغرى بها دون قصد وسنثبت بعض المروق من الدين، لعل المقدمين على ذلك مستقبلا يتذكرون أن المنعم سبحانه، قد مَّن عليهم بنعمة التعبير فكان المتوقع منهم أن يشكروا له، لا أن يكتبوا:

قدر أحمق الخطى، القدر؟ أحمق؟ القدر؟ الشرط السادس من شروط الإيمان وهو: الإيمان بالقدر خيره وشره، ليت الكافر به يعيش «بخمسة أسداس» الإيمان إذن لهان الخطب... ولكن الكافر به أو بأى من الشروط لا إيمان له مطلقا وهاك شروط الإيمان الستة: أن تؤمن: بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر والقدر خيره وشره، فحذار، والذى يقول: لا حاسلّم بالمكتوب ماذا يعنى؟ هل فى إمكانه فعلا أن يصنع هذا؟ المكتوب.. النصيب.. القدر ماذا يفعل البشر حياله وهو واقع بهم شاء أم أبوا؟ لا إيمان لمن لا يسلّم لقضائه تعالى ويرضى لأن الإيمان بالقدر «المكتوب» لا يعنى مجرد التلفظ باللسان فما قيمة هذا التلفظ مادام لا سند له من واقع؟ وواقع الإيمان بالقدر هو التسليم فحذار وما قولنا فيمن يكتب: أهواه واعبده؟ وما هذه الأقسام بغيره تعالى؟ والنبى يا جميل والنبى عليه الصلاة والسلام يقول: من كان حالفا فليحلف بالله أو فليصمت وللقسم بغيره سبحانه «كفارة» هى قولك «لا إله إلا الله» فلا تقل وحياة عنيكى وحياتك عندى وحياة قلبي وأفراحه أحلف بسماها ووو كذلك لا تضع لفظ الجلالة ولا اسما من اسمائه الحسنى موضعا لا يليق مثل: الله على مشيتها الله على دقة خلخالك ولا تقل «الأعمال بالنيّات» فهذا حق يراد به باطل.

فالناس لا تحاسب الناس على نيّاتهم فهذا لا يعلمه إلاّ علام الغيوب جل وعلا إنما يتحاسبون وفقا لأقوال وأفعال فلهم الظاهر المشاهد لأنهم لا يعلمون الغيب، والنيّه غيب عن غير صاحبها ولا تقل هذا فن، كأنما الفن شىء لا ثواب

عليه ولا عقاب وقد سؤلت السيدة عائشة رضى الله عنها وأرضاها عن الشعر أحلال هو أم حرام فقالت:

كلام كالكلام حلاله حلال وحرام حرام، وقد كتبت يوما قصيدة فيها هذا المعنى «لقد بلغ تعاطفى مع الناس لدرجة أننى إذا جامعت زوجى تذكرت الشباب المحروم الذى يضطر إلى العادة السرية» بالله عليكم كيف يصور هذا المعنى شعرا لا يخدش حياء أحد ولا يثير غريزته؟؟؟؟؟؟؟

لقد جاء شعرا عفيفا لأنى تعلمت من ربى سبحانه كيف يكون التعبير عن الجنس، «هن لباس لكم وأنتم لباس لهن»، «فلما تغشاها» «نساؤكم حرث لكم»، «وقد أفضى بعضكم إلى بعض»، «أولا مستم النساء» لأنى تعلمت من ربى قلت

وإن ذقت الجنى من كرم زوجى تخيلت الذى بالوهم هاما
يصور فاتنات مغريات ويهرق جسمه يغدو حطاما

بالله عليكم هل يمانع والد فى أن تطلع ابنته على هذا الشعر؟ فحذار.........

واتق الله أيها المؤلف فالتعبير العف النظيف يوجب احترامك واحترام فنك.

الصدمة الأولى

نادينا بالأغنية «المكتوبة» أو «المجرّدة» أو بالأحرى «المتجردة» من اللحن والأداء وأن نعاملها معاملةالنصوص الأدبية البحتة كالقصة والرواية وو

حتى يتسنى لنا الحكم لها أو عليها دون تأثر بصوت جميل ولحن آخذ.......

ودعونا مؤلفينا أن ينشروا نصوصهم قبل تنفيذها، فإذا نجحت كنصوص بحتة طرحت للتنفيذ، وبذلك نصل إلى الأغنية المتكاملة تأليفا وتلحينا وغناء وأحيانا.. توزيعا.

وقد يقول قائل:

هذا ما يحدث فعلا فى «لجنة النصوص» «والله العظيم بالنون» فالنص يعرض مكتوبا وبعد إجازته من اللجنة... يقدم للتنفيذ وعندى لهذا القائل قولة واحده: «صل على النبى»

نحن نريد حكما عاما يشارك فيه «الشعب» كله.. فمن حقه كمستمع أن يقبل أو أن يرفض ما يشاء..لا أن يفرض عليه كلام لا قيمة له «إلاّ ما رحم ربى».

وحتى يظفر كلامنا بهذه «الرحمة» فلا مناص من هذا «التجرد» ولكن كما قلنا سنجد إحجاما عن هذه الفكرة بحجج واهية مثل «لطش» الفكرة... وكأن هناك «فكرة» أو سرقة النص فليسرق فهذا باب لمال وفير يأتى عن طريق «التعويض» والذي يخشى السرقة فليوثق نصوصه بل إن النشر فى حد ذاته توثيق.. ومن المجنون الذى يسرق شيئا «لا يستحق»؟ × فقدان التشويق.. فالمستمع إذ يسمع كلاما مر عليه من قبل فلن يشوقه بالدرجة التى تجب وهذه حجة أو هى مما سبقها.. فالشوق يكون أشد، واللهفة أقوى.. فإذا أعجب القارىء بنص ممتاز، فإنه يتمنى أن يسمعه منفذا.. ولا تسل عن فرحته حين يتحقق له ذلك ليس للمحجحمين عن هذه الفكرة إلاّ حجة واحدة لم يفصحوا عنها.. ولن، وهى «انكشاف السوءة» فالتجريد معناه «مواجهة ذاتية» حيث

يواجه المتلقى النص عاريا من الثوب الجميل «اللحن والأداء» الذى كان يوارى «بلاويه»

لا حجة غير هذه ولو أقسم المحتجون. إذن فلنحمل نحن «الصدمة الأولى» ولنبدأ بأنفسنا.. فنطرح «للأعين» قبل «الأذان» بعضا من نصوصنا الغنائية عارية.. ونحن واثقون من عدالة الحكم فالشعب منصف وهو تائق للأصيل.. ونعتقد أن نصوصنا لا تخلو من أصالة وإلا فيا ضيعة عمر طويل فى سهر وتحصيل «السجع غير معتمد»

وقد أفردنا لنصوصنا المزمع طرحها كتابا كاملا سيصدر قريبا بمشيئته تعالى ولا بأس من تقديم بعض النصوص هنا.. ونترك لكم الحكم لها فنزداد عطاء أو عليها فنعمل على التجويد والتحسين وإن اقنعتمونا بالكف عن الكتابة فعلى العين والرأس.

الحب

تعيش ليّه، تموت ليّه
ولا تخرجشى عن طوعى ولا أديّه
واكون زيّك ودا الحب اللى هو الحب
ونتكلم ما نتكلمس ما يهمش
كفايه على انا وانت حوار القلب
ودا الحب اللى هو الحب
مافيش مانع نعيش ساعة لنجوانا
يشاركنا القمر فيها

ونتقابل وبينّا ورده نشوانه

حنان الفجر يرويها

ولكن لما يجى الجد يلقانا

على قد النضال ما نفوتش لقيانا

. ياخدنا بعيد

وألقاك مستعد تموت عشان خاطرى.

.وتلقانى أضحى أكيد

ودا الحب اللى هو الحب

حاتعمل إيه وانا متاخده من إيدك

وف عيونك مناجلهم؟

تسبنى أضيع؟ أضيع ف عنيك وف وجودك

عشان خايف تنازلهم؟

يقول الحب تفدينى تموت موت اللى ما يموتشى

واعيشك بعدها . إن عشت . حب كبير ما يرحلشى

ويفضل بعدنا ف الكون

تشابي عليه قلوب وعيون

وتشرب منّه معناها

وكل الدنيا تلقاها

تقول عنه

أدى الحب اللى هو الحب

إعمل حب

الحب القاك بتعلينى وتأكدنى

مش تلغينى.. وتبددنى

قول ألف باحبك «ميت مره»

مش ممكن اصدق ولا مره

إلا أما القاك بتجددنى

مش تلغينى وتبددنى

الحب تخلى حبيبك فوق

لوحتى عشانه حاتفضل تحت

وتعكّر جوك لا جل يروق

وساعتها أقول لك إنت نجحت

مش تبنى سعادتك على همه

وتخلى العزال يتلمو

ويدوب ف عنيهم ولا تسألش

وتقول: له باحبك حبك غش

قول ألف بحبك.....

الحب تشوف الموت بعنيك
علشانى وتفضل على عهدك
والدنيا تقولك ميت شبيك
ونعيم الدنيا يقول عبدك
وتغيب عن عينى ولو ثانيه
ألقاك بتقولى لو ميت دنيا
وتنفض إيدك وتجينى
ترعانى.. تعيش لى.. تعلّينى
وتقول لى: بأحبك لو مره
اسمعها وأعيشها متين مره
علشان شيفاك بتجددنى
وتأكدنى
مش تلغينى.. وتبددنى

مطر

حنانى الكتير طمّعك فى فؤادى
وكان منتظر إن عطفك يزيد
ما هش ضعف لكن دا قوة ودادى
وحبى الكبير الأكيد.. الأكيد

حسبتك بتعرف أصول الغرام
لقيتك بتعشق كدا والسلام
حناني مطر والمطر ذنبه إيه
إذا الأرض ردت هدايا إديه؟
دى لو أرض تدى
لكان لو يعدى
تقول له ياسعدى
وتحفظ جميله
بخضرة تنادى له
أنا بنت إيدك
إلهّى يزيدك ولما أنت قلبك مالوش
ف المطر
فليه يعنى سبته يضيع فالحجر؟
لا صنته لنفسك
لاسيبته لغيرك
ولاقلت حتى
جميلك وخيرك
على عينى لكن

ما عنديش أماكن ولكن عاديت

المطر مين يعادى

حنانى الكتير ولا يحسب فؤادى

بيكرم نتيجة لضعفه؟

عجيبه.. دى قوة عواطفه

تساوى المطر

يجود ع البشر

إذا م انهمر

ولو ع الحجر

مايطرحش.. لكن

يلين الحجر وقلبك مالنشى ولما يلين

ويعرف أصول الحنين

أجيلك مطر

إذا ما انهمر

مافيش أى نقطه

حاتذهب .. هدر

دعاء

عصفوره بتحب ورده وكل يوم ف الصباح
تغنّى لحن الموده وتضمها بالجناح
والوردة تهديها نفحه من العبير اللطيف
تزوّد الفرحة فرحة من الأليف.. للأليف
والشمس تفرد وترها على الغدير الجميل
والنسمة تعزف ترقّص غصن الورود النحيل
وترف فوقه فراشه ألوانها تسبى العيون
وكل شىء ف الجنينه يهتف بصوته الحنون
يارب بارك هواهم وخلى لطفك معاهم
العش فترين تلاته ملهوش نهاية وحدود
منسوج من القش لكن القشة تسوى الوجود
الحب له معجزاته تحير السحر ذاته
والورده حتى ف خريفها بتعيش جمال الربيع
وكل من جا يشوفها عيونه تنسى الدموع
وعصفوتنا الجميلة بالحب ست الطيور
والحب خلى الخميله جنة أمانى وحبور
يارب بارك هواهم وخلى لطفك معاهم

توحد

لما تهل الشمس عليّه تعكس ضلك إنت يا روحى

واما تشوف بتشوف بعنيّه ويدقاتى تعيش وبروحى

واتكلّم بلسانك إنت

يا اهل الحب عرفتم إمتى

حب يساوى يادوب قمحايه

م الحب اللى عيون دنيايا

بتعيش على نوره

تفرح بزهوره؟ لأمش حب دا فوق الحب

وكمان أكبر

حب يخلّى الكره يحب

قد ما يقدر

واللى ما لوش وجدان ولا قلب

والمتكبر

يبقو طيور بترفرف حب

يبقو نسيم بيهفهف حب

حدش شاف ف الدنيا محبه

إلحب عليها بيتربّى

وف أحضانها الدافيه تضمه
يكبر فيها حبّه بحبّه
أكتر من داهوانا ياروحى
اللى يخلّى روحك روحى
واتكلّم بلسانك إنت
ياهل الحب عرفتك إمتى
حب يساوى يادوب فمحايه
م الحب اللى عيون دنيايا
بتعيش على نوره
تفرح بزهوره
إتوحدنا ف ضله بقينا
كل الناس لكن ف اتنين
والإتنين يجمعهم واحد
والواحد مش عارف فين
عندك؟ عندى؟ عند الناس؟
والا اتحوّل روح وانفاس؟
تسرى ف كل الكون تحييه
وتنوّر بالشوق لياليه

أنـا مـش عـارف لـكـن عـارف

إن فـؤادى ف سـدرك إنـت

وفؤادك ف ضلوعى وعمرى صبحه وليله... عمرك إنت

واتـكـلّم بـلـسـانـك إنـت

يـا اهـل الحـب عـرفـتـم إمـتـى

حـب يـسـاوى يـادوب قـمحـايـه

م الحـب اللـى عـيـون دنـيـايـا

بـتـعـيـش عـلـى نـوره

تـفـرح بـزهـوره

ابتسامتك

ابـتـسـامـتـك لـيـهـا صـوت

يـدى مـعـنـى لـلـسـكـوت

يـغـزلـه أجـمـل أغـانـى

تـنـكـسـى بـيـهـا الأمـانـى

والـهـنـا يـلـقـاهـا قـوت

آه يـاصـمـتـك يـاابـتـسـام

صـوت مـنـوّر ف الـضـلام

يـجـعـل الـلـيـل فـجـر صـافـى

بالندى والنور يوافى

يحضن الناس والبيوت

استبامه فوق شفايف

مهما اغمض برضه شايف

لهفة النور ع الشروق

والورود مرويّه شوق

سحر ينطق ف السكوت

هذا فيض من فيوض، ولا نقول هذا غيض من فيض فالمحب الصادق يهدى أحبابه الكثير الغزير الوفير ولو فى ذره.

وإلى لقاء.... والله ولى التوفيق

المراجع

دليلك إلى علم العروض	محجوب موسى
زهر الربيع فى المعانى والبيان والبديع	أحمد الحملاوى
أنهر البلاغة وحسن الصنيع	حمدان مصطفى
الكنايات العامية	أحمد تيمور
الأمثال العاميّة	أحمد تيمور
علاج الكلام	حسين خضر
معنى الأخوّة	محجوب موسى
جنى الجناس	جلال الدين السيوطى
لهجة شمال المغرب	د. عبد المنعم سيد عبد العال
معجم شمال المغرب	د. عبد المنعم سيد عبد العال
اللغات السريه	عيد عيسى
جارة القمر	فؤاد بدوى
ثنائيات محجوبية	محجوب موسى

و.. عصاره أربعين عاما من البذل والعطاء بلامقابل.. إلا الحب الكبير وياله من مقابل

تعارف

محجوب محمد موسى محجوب «محجوب موسى»

ولد بالاسكندرية فى ١٢/٣٠ سنة ١٩٣٥م

أرجو إبداء الرأى

على هذا العنوان

بالاسكندريه/ القبارى ٢٦ شارع صالح مجدى رقم بريد ٢١١٢ وإلى لقاء مع كتاب آخر غير مسبوق

محجوب موسى

١٩٩٣

خريج كلّية «الحياة» قسم «معاناة»

عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية

عضو اتحاد الكتاب

عضو هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالإسكندرية

مؤسس أندية الشعر بقصور ثقافة الإسكندرية

معلم العروض والقوافي ونقد الشعر بقصور ثقافة إسكندرية

مؤلف أغان معتمد بإذاعة الإسكندرية «فئة أولى»

يكتب «الشعر عاميّه وفصيحه، والمسرحيات الشعرية، والزجل والدراسات النقدية والأدبية والإسلامية والخطابة ارتجالا، يلحن ويؤدى أناشيد من تأليفه وله «شرايط»

مؤلفاته المطبوعة

بسمة الخريف شعر، قصة قصيرة

أغنى للناس شعر

إسلامنا لا يهون شعر

بساطة شعر

أحجية بسيطة شعر - سلسلة المواهب

العذاب الجميل شعر مطبوعات المجلس الأعلى للثقافة

ثنائيات محجوبية بالعامية

قول يا حجر بالعامية

ابن جحا تلميذا   مسرحية شعرية للأطفال

أغانى الأفراح أناشيد إسلامية

أغانى الأخوات أناشيد إسلامية

أغانى الأطفال أناشيد إسلامية

دليلك إلى علم العروض «مقدمة فى العروض»

معنى الأخوة   دراسة جديدة

وله تحت الطبع تحت عنوان «كتب غير مسبوقة»

التفتيتية نظرية نقدية

الوصل والفصل العروضى   نظرية عروضية

نصوص غنائية متفردة تشكل ١٠ كتب

الميزان أو فى وأجد ما كتب فى العروض

وعشرات الدواوين فصيحة وعامية/ عمودية وحديثة

وعشرات المسرحيات الشعرية والنثرية

وكتب فى النقد والدراسات الأدبية

وكتب فى الدراسات الإسلامية

و...................... «كفاية بقى».